ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII UŻYTKOWEJ I ARTYSTYCZNEJ

WYDAWCA: STOWARZYSZENIE MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFII W POZNANIU

ROK I LISTOPAD 1946 NUMER 2



Henryk Hermanowicz
Kraków

„ARCHITEKTURA WE MGLE"
(brom)

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII UŻYTKOWEJ I ARTYSTYCZNEJ

WYDAWCA: STOWARZYSZENIE MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFII W POZNANIU

ROK I — LISTOPAD 1946 — NUMER 2

WYKAZ

CONTENTS

PROF. JAN BUŁHAK

Fotografia krajoznawcza jako zawód i jako służba społeczna

Mnogość zastosowań fotografii w życiu i w nauce, jej nieodzowność w każdej dziedzinie działania ludzkiego są tak znane i uznane, że przekonywanie o tym byłoby wyważaniem otwartych drzwi. Można powiedzieć krótko, że dzisiaj fotografia ilustruje nie tylko książkę i czasopismo, ale całe nasze życie.

Dając wierny obraz rzeczywistości, fotografia w odniesieniu do kraju i państwa stanowi tym samym potężne narzędzie unaocznienia i uwydatnienia zasobów jego powabów i właściwości, ułatwia poznanie i oszacowanie kraju przez swoich i obcych.

Wszelkie pożyteczne zbiorowe zbliżenia ludzkie odbywają się właśnie w drodze wzajemnego poznawania, do którego służy słowo drukowane i obraz, jako uzupełnienie i uwieńczenie słowa. Obraz fotograficzny, będąc najlepszym środkiem zapoznawczym, staje się rychło głównym sposobem rozpowszechniania wszelkich wiadomości, a w pierwszym rzędzie wiadomości o kraju dla zjednania mu zainteresowania obcych, dla powiększenia jego rozgłosu i wziętości.

Niemcy pierwsi zrozumieli państwowotwórcze znaczenie fotografii krajoznawczej, poddali ją pewnym regułom porządkowym i upowszechnili pod nazwą „Heimatphotographie", co po polsku można nazwać „fotografią ojczystą", albo „fotografią krajową", lecz co najzrozumialej tłumaczy określenie „fotografia krajoznawcza".

U nas i pod tym względem — jak zwykle — jest inaczej. Gdy Niemcy już od dawna posługują się fotografią krajoznawczą do celów propagandy państwowej, my dzisiaj dopiero teore-

tycznie operujemy pojęciem „Heimatphotographie" i zastanawiamy się jak je lepiej na polską mowę przetłumaczyć.

W broszurze wydanej w r. 1939-tym takie fotografowanie nazwałem „fotografią ojczystą", ale w warunkach dzisiejszych termin ten brzmi nieco za uroczyście, za koturnowo; to też wydawałoby się, że prościej będzie nazwać je „fotografią krajową". Jednakże przymiotnik „krajowy" leży tak blisko od przymiotnika „krajoznawczy" i określa sprawę w sposób o tyle mniej dokładny, że zniechęca do siebie i skłania do pozostania raczej przy tym ostatnim. Dlatego nie obstaję przy nazwie „fotografia ojczysta" i nazwę „fotografię krajoznawczą" uważam za bardziej właściwą i zrozumiałą.

Po nazwie wypada zastanowić się nad treścią. Tę trzeba określić ściśle, już nie zapatrując się na wzory niemieckie, lecz polegając na własnym pojmowaniu i odczuwaniu.

Fotograf krajoznawczy na poziomie dzisiejszych wymagań — to rodzaj skomplikowany i niełatwy do zdefiniowania. Nie może on być tylko artystą-plastykiem, bo by się zanadto izolował w kapliczkach osobliwego nabożeństwa i nie miałby oczu otwartych na potrzeby kraju. Nie może być tylko naukowcem, ponieważ wtedy tworzyłby wyłącznie rzeczowe kopie, suche i martwe dokumenty, odstręczające brzydotą, a nie obrazy pociągające powabem. Nie może być również tylko turystą i sportowcem, bo dla ciekawostek i sensacyj pomijałby przy inwentaryzowaniu wartości krajowych sprawy istotne i ważne. Nie może być wreszcie tylko dobrym technikiem i fachowcem, szukającym godziwego zarobku, bo wówczas pracowałby na ilość, nie na jakość, i o wyższym celu tej pracy miałby słabe wyobrażenie.

Dzisiejszy fotograf krajoznawczy powinien jednoczyć w sobie wszystkie cztery wyżej podane kwalifikacje: plastyka, naukowca, turysty i fachowca. Powinien mieć poczucie formy i malowniczości, oraz wytrawną umiejętność komponowania, powinien znać gruntownie kraj ojczysty lub przynajmniej swoją dzielnicę i mieć ogólne przygotowanie naukowe i artystyczne, do „wiedzy o Polsce", nieustannie pomnażane przez studia doświadczalne. Powinien mieć bystre oko, szybką orientację, czujną wrażliwość na wymowę i znaczenie odtwarzanego przedmiotu czy zjawiska. Powinien być także rzetelnym rękodzielnikiem, znającym arkana techniczne i umiejącym godzić interes materialny z ambicją statecznego mistrza swego zawodu.

Ale prócz tego fotograf krajoznawczy powinien umieć jeszcze jedno. To, co jest powiedziane na końcu mojej „Estetyki światła". Powinien umieć: fotografować sercem. Powinien kochać to, co fotografuje. Świat odtwarzany ma być mu miły podwójnie: dlatego, że jest piękny lub zajmujący i dlatego, że jest własny, nasz ojczysty. Umiłowanie piękna i umiłowanie kraju ojczystego mają się w nim splatać i tworzyć jedno. Fotografowanie takie nie jest tylko zawodem lub sztukmistrzostwem. Jest ono służbą, powołaniem, nieledwie posłannictwem.

Nakreślony tu wizerunek fotografa krajoznawczego nie jest bynajmniej ideałem, lecz zwyczajną rzeczywistością, spotykaną w osobie niejednego żywego człowieka, tylko że ta rzeczywistość była za mało uświadomiona i manifestowana. Dlatego słucha się o takim fotografie, jak o żelaznym wilku i dlatego czas zacząć mówić o nim często, wyraźnie i głośno.

Polska fotografia krajoznawcza korzysta z przywileju państwowego i społecznego niezainteresowania. Istnieje samopas, dyskretnie i bezdomnie. Rządy, zaprzątnięte sprawami ważniejszymi, nie mają czasu pomyśleć o narzędziu, które te ważniejsze sprawy obrazuje i rejestruje. Każda pożyteczna produkcja lub praca jest poddana troskliwej opiece lub kontroli państwa z wyjątkiem fotografii, zainteresowanie państwa fotografią znajduje się w stosunku odwrotnym do jej wciąż rosnącej wziętości.

Nie ma w tem zresztą nic dziwnego, bo z równie beztroskliwą nieuwagą traktuje fotografię krajoznawczą społeczeństwo i nawet sami fotografowie. Przecież u nas nie tylko nic nie uczyniono, żeby ustalić, wyklarować i wykształcić typ fotografa krajoznawczego w celu należytego wykorzystania jego pracy dla dobra kultury, ale nawet nie uznano potrzeby istnienia takiego odrębnego zawodu i stanowiska. Nie zauważono, że ten nowy gatunek fotografa sam, spontanicznie rodzi się, narasta i od wielu już lat czyni nadludzkie wysiłki, żeby wybić się na światło Boże ze swego ciemnego zakamarka.

Wreszcie — czyż tej anonimowości nie są winni i sami fotografowie? Byli nazbyt skromni i cisi, nazbyt pochłonięci sprawami swych bezpośrednich zainteresowań. Myśleli o samej pracy, nie o jej nazwie i godności. Szli za głosem swych zamiłowań, które ich popychały do utrwalenia obrazu kraju ojczystego w całej jego wspaniałości i krasie. Opanowani tą szlachetną namiętnością, walczyli z trudnościami przerastającymi nieraz ich siły i kroczyli w awangardzie jak pionierzy, torujący nowe drogi fotografii ojczystej, jak szeregowcy służby ochotniczej pełnili niełatwy, ale wdzięczny trud, nie zdając sobie nawet sprawy z jego wagi w ogólnym planie gospodarstwa państwowego.

Tylu wszak było w Polsce różnych fotografów — oni, naiwni, sądzili, że są jednymi z wielu. Nie wiedzieli, że są inni, wyjątkowi, całkowicie odrębni, gdyż pełnią z zapałem dobrowolną służbę krajową. A nie mając czasu i warunków do uświadomienia tej odrębności, fotografowie krajoznawczy tem mniej mogli zamanifestować się wobec społeczeństwa i sfer rządowych i dlatego byli przez wszystkich ignorowani.

Dziś w dobie wszelkich przewartościowań przychodzi czas na podniesienie przyłbicy. Fotografowie powinni uświadomić sobie i dać poznać innym swoją doniosłą rolę społeczną. Powinni głośno na całą Polskę zawołać: „Jesteśmy! Dotąd umieliście tylko korzystać z naszej pracy. Od dziś musicie poznać i uznać nas samych".

To nic, że fotografów krajoznawczych jest w Polsce niewielu. Od ilości ważniejsza jest jakość. W referacie na kongresie turystycznym w Krakowie potrafiłem wymienić z nazwiska 16 znanych i zasłużonych fotografów krajoznawczych i w tym już sześciu nieżyjących albo zaginionych. Pozostawałoby tylko dziesięciu, ale tych dziesięciu może starczyć za kadry do wyszkolenia wielu. Zresztą za dziesięciu znanymi ochotnikami w służbie krajoznawczej stoi stu nieznanych z pomiędzy tych młodych i gorących amatorów — fotografów, których imię — legion, bo narastają co dzień jak grzyby po deszczu. Ukryci w cieniu obojętnej nieświadomości czekają swojej kolei. Gdyby nie ta obojętność, byliby może już doszli do głosu i zajęli jakieś pożyteczne placówki. Ale dojdą i tak — tylko z większym nakładem czasu i wysiłków.

Jednakże Polska jest krajem wyjątkowo złośliwie zniszczonym przez wojnę i nie stać nas na marnowanie sił. Dziś każdy Polak musi pracować za dwóch, a chcący pracować powinien mieć tę pracę ułatwioną technicznie i organizacyjnie. Fotografowie krajoznawczy w celu stworzenia warunków wydajnej pracy powinni przeto wysunąć następujące postulaty i wszelkimi siłami i środkami dążyć do ich urzeczywistnienia:

1. Powołane do życia w Ministerstwie Kultury i Sztuki Wydziału Fotografiki z referatem fotografii ojczystej, czyli krajoznawczej;
2. Powołanie do życia w Wojewódzkich Wydziałach Kultury i Sztuki Referatów Fotografiki na wzór już istniejącego w Poznaniu, ale ze zwróceniem szczególnej uwagi na fotografię krajoznawczą;
3. Pomnożenie liczby średnich szkół fotograficznych i wprowadzenia do ich programu nauczania fotografii krajoznawczej, jako jednego z przedmiotów głównych;
4. Wznowienie studium i pracowni fotografii artystycznej (fotografiki) na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Toruniu, dokąd został przeniesiony z Wilna Uniwersytet Stefana Batorego. (Ten ostatni posiadał na Wydziale Sztuk Pięknych takie właśnie studium i piszący wykładał tam teoretycznie i nauczał praktycznie w ciągu całego dwudziestolecia istnienia Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie);
5. Zapewnienie zawodowi i pracy fotografów krajoznawczych opieki i poparcia ze strony państwa, jako zawodowi o cechach szczególnej pożyteczności kulturalnej, zasługującemu na uznanie i poszanowanie.
6. Założenie ogólno-polskiego związku fotografów krajoznawczych w celu ich zorganizowania, usprawnienia ich pracy, obrony ich interesów, oraz dla zadokumentowania odrębności tego zawodu.

Dosyć już incognita. Fotografowie krajoznawczy powinni nareszcie odnaleźć samych siebie, bo samowiedza daje siłę, powinni skupić się, bo organizacja ułatwia pracę; powinni wstąpić w szranki życiowego turnieju jawnie, z podniesioną przyłbicą, bo tego wymaga godność ich zawodu.

HENRYK HERMANOWICZ

Na marginesie referatu prof. J. Bułhaka wygłoszonego na IV. Kongresie Turystycznym

Od Redakcji: Wspomniany referat znajduje się w pierwszym numerze „Świata Fotografii".

Na IV Kongresie Turystycznym w Krakowie prof. J. Bułhak wystąpił z referatem na temat fotografii krajoznawczej. Referat wywołał żywe zaintersowanie. Ludzie, którzy czerpią z dorobku fotografików-krajoznawców ilustracje do swych prac — naukowych czy informacyjno-propagandowych — b. często nie zdają sobie sprawy z trudu, jaki w każde zdjęcie wkłada fotografik-krajoznawca. Pojęcie „pstryknięcia" jest zbyt głęboko zakorzenione nawet u ludzi, których by się o to nie śmiało posądzać. Stąd te tak często wynikające kolizje pomiędzy fotografikiem a naukowcem, który swoją pracę przede wszystkim ceni, nie zdając sobie sprawy, że dzieło jego bez ilustracji fotograficznej byłoby znacznie mniej doskonałe.

Jeszcze jedno: w wydawnictwie, propagującym jakiś teren turystyczny, zamieszczone są dobre zdjęcia, pod nimi tekst objaśniający i jakże często ten tekst, który podaje tylko cyfry i inne krótkie objaśnienia, jest podpisany nazwiskiem autora a fotografie, mimo że stanowią główną część wydawnictwa, nie są autoryzowane. Dlaczego? — Bo twórca tekstu przewodnikowego nie chce zadać sobie trudu, tak zaś robi jeden, drugi i dziesiąty...

Na tym drobnym przykładzie można doskonale prześledzić stosunek poniektórych, dość jeszcze „ciemnych" ludzi — nie umiejących myśleć o pracy swego bliźniego tak, jak o swojej. Nie dziwne to zresztą, bo i my, fotograficy, nie umieliśmy dotychczas postawić sprawy autorstwa, wynagrodzenia za naszą pracę tak, jak to się powinno było zrobić. Potrafiła tego dokonać za granica — tam nieautoryzowane fotografie umieszcza się, owszem, ale autorzy otrzymują za to pięciokrotnie wyższe honorarium niż za fotografie, podpisane nazwiskiem.

Fotografia — to dziś potężna broń propagandowa pod każdym względem, od ilustracji w gazecie do dzieła naukowego, i datego fotografia powinna, dzięki swoim usługom, jakie oddaje, być cenioną i poważaną.

Niestety, nie przyjdzie łatwo zdobyć potrzebny „mir" u ludzi, którzy się nią często posługują a szczególnie u nas, gdzie pojęcie i rozróżnienie dobrej fotografii od złej jest jeszcze bardzo mętne.

Nastał najwyższy czas, abyśmy się skrzyknęli i wspólnym wysiłkiem dźwignęli to, co w polskiej fotografice było piękne i budujące a dziś leży w ruinie. Pracy przed polską fotografiką i fotografikami dużo, powinniśmy więc:

1. zorganizować się,
2. zgromadzić obrazy i dane, dotyczące tych fotografików, którzy nie doczekali się końca zawieruchy wojennej,
3. prace ich przechować by, z czasem znalazły one miejsce w Muzeum Fotografiki,
4. wydać pośmiertną księgę, almanach wybitnych prac,
5. urządzić wystawę „Polska 1939 — 1945",
6. założyć spółdzielnię wydawniczą i spółdzielnię pracy,
7. z dochodów wybudować odpowiednio wyposażony i przystosowany do wystaw fotografiki gmach-pawilon, aby raz na zawsze skończyć z „dziadowskimi" wystawami, które pomimo nieraz wysokiego poziomu prac obniżają powagę fotografiki, miast ją podnosić.

Rozumie się, że to nie wszystko, ale prawdopodobnie jedno z najważniejszych.

Można by powiedzieć, że pierwsze kroki w tym kierunku zostały postawione w punktach wniosków referatu prof. J. Bułhaka; miejmy nadzieję, że baza fotografiki przy Min. Kultury i Sztuki przyczyni się do postawienia młodej sztuki na odpowiednim dla niej stanowisku.

Pracy przed polskimi fotografikami wiele, ale podjęta jak najrychlej i prowadzona z oddaniem przyniesie jak najlepsze rezultaty.

MGR ZYGMUNT OBRĄPALSKI

Co wolno fotografice?

Często się słyszy zdanie ludzi inteligentnych a nawet artystów, że fotografia porzuca właściwe sobie tory i wkracza w dziedzinę malarstwa lub grafiki.

Czyżby tak było istotnie? A jeżeli nawet tak, to gdzie się kończą te „jej właściwe" dziedziny a zaczyna nienaruszalna domena „wolnych" sztuk plastycznych?

Fotografika w stosunku do innych gałęzi sztuki, liczących za sobą tysiąclecia rozwoju i dziesiątki kierunków, jest bardzo młoda. Malarstwo i grafika w ciągu swojej historii, ciągle się zmieniały i zmieniają, poszukując nowych kierunków i tworząc coraz to nowe okresy. Grafika nie stanęła na drzeworycie, lecz w miarę rozwoju chemii przyswaja sobie coraz to nowe techniki i wcale jej to na złe nie wyszło.

Dlaczego więc fotografię oddzielono chińskim murem od reszty i narzuca się jej bliżej nieokreślone przepisy „fotograficzności", których przekroczenie ma rzekomo przekreślać jej wytwory, jako dzieła sztuki?

Dlaczego pojęcia fotografii ma się wiązać z czarno-białym obrazem bromowym, pozbawionym poza tak zwanym odplamieniem, wszelkiego retuszu przetwarzającego walory, nie mówiąc już o zmianach treściowych?

Dążenie do niewolniczego, dokładnego oddania rzeczywistości, właściwe jest, podob-

nie jak rysunkowi, fotografii technicznej, naukowej i całemu szeregowi jej licznych dziedzin, lecz nigdy nie może być narzucane fotografii artystycznej, gdyż założenie takie z góry wykluczałoby jej rozwój.

Zdjęcie zrobione w myśl przepisów „czysto fotograficznych", właściwe dla pracy początkującego amatora, może również być dziełem bez zarzutu, jednakże będzie to wynikiem raczej sprzyjającego zbiegu okoliczności. Trudno sobie wyobrazić jednoczesne kumulacje wszelkich warunków — to znaczy światła, układu motywu, przedmiotów pobocznych i przypadkowych w ten sposób by tworzyły gotowy, idealny obraz, który wystarczy tylko mechanicznie zreprodukować, zmieniając swobodnie punkt ujęcia i czas naświetlenia.

Jest zasadnicza różnica między obrazem widzianym przez źrenicę ludzką a tym, który rysuje obiektyw fotograficzny.

Obraz powstały na siatkówce oka ludzkiego, który moglibyśmy porównać do obrazu na matówce, jest tylko bodźcem drażniącym nerwy wzrokowe, właściwy zaś obraz powstaje dopiero w świadomości patrzącego i jest zależny od jego indywidualności i nastroju.

Patrzący analizuje niektóre szczegóły interesujące go w danej chwili, inne natomiast syntetyzuje nadając im charakter tła, jeszcze inne, podrzędne, zupełnie pomija.

Druty telefoniczne, przecinające czarnymi liniami zdjęcie i nie mające żadnego wytłumaczenia, mogą być przy oglądaniu wizualnym ze świadomości zupełnie wyeliminowane.

Martwa i bezkrytyczna soczewka i błona nigdy nie upodobnią się do świadomie krytycznego umysłu ludzkiego i obraz przez nie narysowany pozostanie martwą kopią stanu faktycznego, pozbawioną śladów indywidualności i nastroju fotografującego.

Nie jest zadaniem fotografa-artysty oddanie drzewa z drobiazgowym rysunkiem siatki żyłek na każdym liściu, gdyż w ten sposób patrzy tylko botanik, do artysty zaś o wiele bardziej przemawiać będzie plama, charakteryzująca w kształcie i walorze to samo drzewo. Plama nie przypadkowa, lecz urobiona świadomie w celu wywołania zamierzonego nastroju.

Przypadkowy słup lub gałąź drzewa psującego harmonię, które tak łatwo i bezkarnie mogą być pominięte przez malarza, dla fotografa musiałyby być przyczyną, pociągającą za sobą odstąpienie od zamiaru wykonania zdjęcia.

Jednakże świadomy fotograf, nie związany zasadami wyimaginowanej przez pseudo specjalistów a bliżej nieokreślonej „fotograficzności", nie będzie się zrażał i zdjęcia mimo wszystko dokona.

Dokona go, gdyż wie, że nie tylko słup lub gałąź będą wymagały jego interwencji przy dalszej obróbce negatywu i pozytywu.

W martwej kopii rzeczywistości nie będzie jeszcze tego co nazywamy duszą, nie będzie tych wszystkich czynników, które wywołują u patrzącego ten sam nastrój, jaki zamierzał wywołać fotografujący; dopiero świadomymi czynnościami późniejszymi, można i należy przekształcić dokument w obraz.

Nie należy odczuwać bojaźni przed słowem „przekształcić", gdyż nie oznacza ono, że obraz można lub należy po prostu przemalować, nie licząc się z rzeczywistością i techniką właściwą fotografii.

Dla osiągnięcia zamierzonego celu wcale nie trzeba używać tu środków aż tak drastycznych.

Już w chwili zdjęcia przez użycie odpowiednich filtrów możemy zmieniać prawie w dowolnych granicach wzajemne przetłumaczenie barw na walory w skali czarno-białej. Używając wszelkich nasadek zmiękczających, osiągamy zmiękczenia i zamglenia, przypominające wrażenia odczuwane przy oglądaniu przy zmrużonych powiekach.

Znaną jest rzeczą, że oglądając jakiś motyw mrużymy oczy, przechylamy głowę, a wszystko to w celu wynalezienia najkorzystniejszych warunków dla osiągnięcia maksymalnego wrażenia.

Obraz fotograficzny musi być podany nie jako surogat, na podstawie którego patrzący może dowolnie wyszukiwać sobie punkty zaczepienia i wytwarzać własne przeżycia, lecz jako dzieło skończone, które bezapelacyjnie narzuca pewien z góry przez autora świadomie zamierzony efekt. Obraz nie czyniący zadość temu wymaganiu stanowi tylko wynik automatycznych czynności z zupełnym wyeliminowaniem świadomej indywidualności twórcy.

Proces przetwarzania nie kończy się z chwilą dokonania zdjęcia, lecz czasem dopiero w obróbce laboratoryjnej dochodzić może do swojego punktu kulminacyjnego.

Nie mówiąc o pospolitych sposobach, jak dobranie odpowiednich papierów pod względem twardości, powierzchni i zabarwienia, posiada jeszcze fotografik cały arsenał środków pomocniczych, którymi może przetwarzać swój obraz, dążąc konsekwentnie do założonego celu. Środki te — mimo że dają bardzo znaczną swobodę interpretacji obrazu — są czysto fotograficzne i tylko fotografii właściwe, rzadkie zaś ich stosowanie przez fotografów należy przypisać raczej przyzwyczajeniu do szablonu i obawie przed trudnościami technicznymi i artystycznymi.

Obracanie się w technikach swobodnych wymaga nadzwyczajnego poczucia estetycznego i umiaru, gdyż łatwo można popaść w przesadę i korzystając z możliwości metody przekroczyć właściwe jej granice brutalną ingerencją. Wykroczenie takie będzie świadczyło o niedojrzałości estetycznej autora i lepiej uczyni on wyrzekając się aspiracji a powracając do mechanicznego oddawania rzeczywistości.

Sposoby swobodnego obrabiania pozytywu można podzielić właściwie na trzy dosyć różniące się grupy. Pierwsza — jak pigment olej, bromolej, przetłok, guma, ozobrom i podobne — w wyniku ostatecznym dają obraz, utworzony z barwników używanych w malarstwie i nakładanych na podłoże w stanie gotowym.

Grupę drugą stanowią sposoby, w których obraz ostateczny otrzymany jest na papierze bromowym w postaci strątu srebrowego, czynności zaś fotografa koncentrują się na przygotowaniu odpowiedniego negatywu; należą tu: person, izohelia i przede wszystkim tak zachwycająco opisany przez mistrza Jana Bułhaka wtórnik, oraz metoda pracy w grubym ziarnie, opracowywana i stosowana przez autora tego artykułu.

Grupę trzecią, pośrednią niejako, tworzą bromy najrozmaiciej barwione i tonowane. Wykluczyć tu należy bezwzględnie wszelkie twory ręcznie rozmalowane, jako rzeczywiście obce fotografii, a pozostawić jedynie zabarwienia uzyskiwane drogą kąpania pozytywów w odpowiednich kąpielach chemicznych, lub stosowanie specjalnych wywołaczy. Grupa ta może również być podzielona na dwa działy — w zależności od tego, czy obraz jest zabarwiony całkowicie jednobarwnie, czy też pewne kombinowane sposoby: cienie są innej barwy, zaś światła inne.

Tę drugą ewentualność opracowywał w Polsce inż. Stalony-Dobrzański i osiągnął bardzo piękne rezultaty; niestety, przedwczesna śmierć, przerwała dalsze badania. Jego siarkobromy, złotobromy i siarko-złotobromy dały fotografice możliwości uzyskiwania nowych efektów, otworzyły jeszcze jedną drogę swobodniejszego wypowiadania się.

Kontrast w naturze między cieniem a plamą słoneczną jest tak duży, że przy przejściu na papier niemożliwością jest uzyskanie wrażenia ciepłego, czystego światła słonecznego, zaś częściowe wytonowanie świateł na kolor ciepło-żółty przy jednoczesnym przeprowadzeniu cieni w błękitno-czarny znacznie rozszerza skalę i ożywia obraz, nadając mu charakter i nastrój o wiele bardziej zbliżony do rzeczywistości.

Nie można tego wszystkiego potępiać, nazywając naśladowaniem malarstwa, gdyż nie będzie to naśladownictwem, lecz tylko pewnym podobieństwem, wynikającym z pokrewieństwa tych sztuk.

Śmiesznym na przykład byłoby twierdzenie „fotografa", iż należy zniszczyć lub co najmniej nie uznawać, jako dzieł malarskich, obrazów Holbeina tylko dlatego, że przez swą nadzwyczajną dokładność i realizm, przypominają one do złudzenia zdjęcia barwne, i tak samo jest śmiesznym zdanie, że fotograf kroczy fałszywą drogą, jeżeli jego obrazy skutkiem pewnych sposobów technicznych upodabniają się nieco do prac graficznych.

Granicy ścisłej przeprowadzić tu nie można i nie potrzeba. Nie potępiam pracy w „czystym" czarno-białym bromie i nie stawiam go niżej od sposobów innych; jednakże uważam, że nie jest on jedynym godnym najwyższego uznania i jedynym na prawdę fotograficznym.

Mimo pełnej subtelności i szlachetności czystego bromu wszelkie inne techniki nie są wcale niższe, ani mniej fotograficzne; natomiast zastosowane świadomie i we właściwym wypadku dają fotografowi sposób rozwiązania problemów w innym sposobie niemożliwych.

Pozostawanie w ścisłych ramkach rzekomej „fotograficzności" jest skazywaniem się na dobrowolną niewolę i zacofaniem, dążenie zaś do swobodnego wypowiadania się wszelkimi stojącymi do dyspozycji fotografa środkami prowadzi do pełnej swobody i postępu, znamionującego nowe czasy.

Który kierunek zwycięży? — Czas to pokaże.

INŻ. JERZY STRUMIŃSKI

Zmiękczanie

Przeglądając jakikolwiek alamanach fotograficzny, zauważamy, że pewna grupa zdjęć specjalnie przykuwa naszą uwagę czarem przedziwnej subtelności. Gdy zaglądniemy do uwag technicznych, stwierdzimy, że zdjęcia te zostały wykonane obiektywem miękkorysującym lub nasadką zmiękczającą. Możemy więc z tego wysnuć wniosek, że zmiękczenie upiększa zdjęcie — wniosek zupełnie słuszny, ale pod warunkiem, że fotografujący operuje zmiękczeniem świadomie i wie, jaki efekt osiągnie, w jaki sposób to zrobi.

Jak jednak wytłumaczyć fakt, że zdjęcie zmiękczone milsze jest dla oka niż ryta kopia z natury wykonana skorygowanym anastygmatem?

A więc przede wszystkim obraz, wykonany obiektywem miękkorysującym lub obiektywem z jakąkolwiek nasadką zmiękczającą, jest bardziej podobny do obrazu, jaki daje naszej świadomości oko ludzkie, w którym każda linia uzupełniona jest promieniującą w kierunku cieni otoczką, czyli obraz zmiękczony jest bardziej zbliżony do widzenia fizjologicznego.

Ponadto zmiękczenie obrazu ułatwia oddanie go w sposób bardziej syntetyczny. Porównajmy ten sam motyw, wykonany obiektywem ostro-rysującym i zmiękczonym, i załóżmy, że tematem obrazu jest pejzaż, składający się z łąki, drzew i domu. Oba zdjęcia mogą być świetnie skomponowane; ale jeżeli chodzi o bezpośrednią wymowę jako całości — to napewno zdjęcie zmiękczone będzie bardziej wymowne.

Dlaczego tak jest? — Dlatego, że główne elementy obrazu składają się ze zbiorowiska niezliczonej ilości misternych szczegółów. Obraz taki męczy widza, gdyż wymaga dużego wysiłku myślowego, by ze zbiorowości pojedynczych liści stworzyć wrażenie drzewa itd., a dopiero z tych poszczególnych wrażeń złożyć całość obrazu.

W obrazie zmiękczonym natomiast przez lekkie rozwianie ostrych linii następuje synteza mnóstwa traw w wrażenie łąki, pstrokacizny liści — w charakterystyczną sylwetkę brzozy lub jodły. Takie zdjęcie oglądamy z przyjemnym uczuciem odpoczynku, gdyż świadomość nasza tworzy z gotowo podanych elementów łatwą całość i może delektować się nastrojem, jaki autor chciał wyrazić w danym obrazie.

Przykładem tym nie chciałem bynajmniej sugerować tego, że fotografując np. pejzaż, trzeba tylko nałożyć na obiektyw „Duto" i wynik jest zapewniony. Chciałem jedynie wyjaśnić fakt, że zmiękczanie jest środkiem, umożliwiającym bardziej syntetyczne oddanie motywu, a to, czy zostanie on należycie wykorzystany, zależy od fotografującego.

Dalszą ważną korzyścią zmiękczania jest to, że przy zdjęciach o dużej sile kontrastów (zdjęcia pod światło) następuje częściowe ich wyrównanie polegające na tym, że promieniujące w kierunku cieni światła wzbogacają ich rysunek.

Fotografia zmiękczona powstała tak dawno, jak i pierwsze zdjęcie. Weźmy jako przykład zdjęcia ojca fotografii Hilla, które cenimy dlatego, że obok ich ładnej kompozycji i dobrego oświetlenia mają miękki rysunek. Pierwsze dwa czynniki bezwzględnie są zasługą samego Hilla, miękkość jednak zawdzięczają temu, że tworzył je nie ostro-rysującym anastygmatem, który wówczas jeszcze nie był znany, lecz prymitywnym obiektywem, obciążonym wadami optycznymi. Dalszy rozwój przemysłu optycznego silił się na wyprodukowanie jak najlepiej skorygowanych anastygmatów, które niewątpliwie oddały wielkie usługi na polu fotografii naukowej, ale niesłusznie zdobyły monopol i na aparaty przeznaczone dla fotoamatora, rugując obiektyw miękkorysujący a tym samym miękki-rysunek z prac fotoamatora. Po wojnie światowej obiektywy miękkorysujące stały się rzadkością a korzystał z nich raczej fotograf zawodowy, rzadko amator. Wszystkie natomiast aparaty popularne, przeznaczone dla fotoamatora od najtańszych do najdroższych, posiadały ostre anastygmaty (wyjątek stanowi Leitz — tworząc „Thambara" obiektyw miękkorysujący dla Leiki). Dopiero zjawienie się na rynku popularnego „Duta", wynalezionego przez Dulowitsa i inż. Tötha, pozwoliło ogółowi fotoamatorów wykorzystać w pełni możliwości swych obiektywów. Sam Dulowits przykładem swych zdjęć wykazał, do jak wysoce artystycznych efektów można dojść, używając różnego rodzaju nasadek zmiękczających.

Zastanówmy się dalej, jak i czym zmiękczać.

Już przy normalnym anastygmacie można uzyskać pewne zmiękczenie zdjęcia przez fotografowanie pełnym otworem obiektywu. Oczywiście dotyczy to obiektywów jasnych o sile światła przynajmniej 1 : 4,5. Jednak ogół fotoamatorów rzadko wykorzystuje tę możliwość, gdyż w obawie przed nieostrością „na wszelki wypadek" przysłania obiektyw za dużo (np. f. 11 lub 16). Rezultat z punktu widzenia estetyki przyszłego zdjęcia bywa z reguły fatalny. Fotografując np. grupę przyjaciół, którą na dodatek ustawił przed mocno skomplikowanym tłem, otrzymuje na zdjęciu jednakowo ostro wszystkie plany. Znika wszelka plastyka a grupa fotografowana zamienia się w zbiorowisko potworów o kanciastych rysach, którym z głów, ramion i boków wyrastają gałęzie, konary lub słupy telegraficzne. Gdyby to samo zdjęcie zostało dokładnie nastawione na ostrość i wykonane pełnym otworem objektywu — rysunek osób byłby bardziej miękki, przez co twarze by „wyładniały", dalszoplanowe zaś drzewa i kominy zostałyby sprowadzone do mniej szkodliwych plam tła.

By jednak uzyskać dalej idące zmiękczenie, musimy na obiektyw nałożyć nasadkę zmiękczającą. Działanie jej polega na tym, że centralna wiązka promieni przenika bez żadnych przeszkód przez równo szlifowane szkło i rysuje zasadniczy ostry rdzeń obrazu, natomiast promienie, przechodzące bliżej obwodu nasadki, natrafiają na przeszkodę w formie naszlifowanych pierścieni lub siatki, uginają się i tworzą obok zasadniczego konturu, aureolę.

Niestety, na powojennym rynku fotograficznym „Duto" jest prawie nieosiągalne, czym martwić się zbytnio nie należy, gdyż mamy cały szereg środków bardzo prostych, które mogą zastąpić oryginalną nasadkę.

Najpopularniejszym z nich będzie kawałek tkaniny jedwabnej, szyfonowej, lub gazy młyńskiej, koloru czarnego, o wymiarach oczek $^1/_2$:1mm^2, napiętej na pustą oprawkę z filtru lub też na sam filtr. Wewnątrz w tkaninie można wyciąć krążek o średnicy = $^1/_4$ średnicy oprawki, przez co podkreślimy wyrazistość rysunku zasadniczego. Tak prosto spreparowana nasadka jest wprawdzie nietrwała, ale ma tę wyższość nad nasadką ze szkła, że nie posiada dodatkowych powierzchni, które

ewentualnie mogłyby dawać wewnętrzne refleksy.

Można również otrzymać nasadkę zmiękczającą w następujący sposób: Na gładkim papierze rysunkowym kreślimy tuszem cały szereg kół współśrodkowych, reprodukujemy rysunek na kliszy fotograficznej wywołując twardo, lekkie zaś zaszarzenia usuwamy farmerem. Tak spreparowany obraz krążków obcinamy odpowiednio do wielkości obiektywu, stronę emulsji można zabezpieczyć drugą szybką tego samego formatu, sklejając je na obwodzie.

Dobrą nasadkę otrzymamy również przez wytrawienie rysunku pierścieni na szybce szklanej fluoro-wodorem. W tym celu przygotowujemy krążek średnicy równej średnicy obiektywu ze szkła kliszowego, pokrywamy powierzchnię cienką warstwą parafiny lub wosku, następnie ostrym rylcem wykonujemy rysunek kół współśrodkowych lub spirali. Rysunek można wykonać odręcznie lub przez przyklejenie szybki centrycznie do obrotowej części np. płaskiego końca wału maszyny do szycia; obracając kołem przykładamy rylec i rysujemy szereg współśrodkowych kół o grubości około 0,2 mm. Następnie szybkę oddajemy do zakładu szklarsko-szlifierskiego, gdzie za drobną opłatą wytrawią rysunek krążków. Po usunięciu wosku napuszczamy wytrawione rowki czarnym tuszem, otrzymując dobrą i trwałą nasadkę.

Jeszcze inny rodzaj nasadki można sporządzić ze szkła zegarkowego, wielkości odpowiadającej obiektywu, w którym drążymy otwór (kamykiem szlifierskim konicznie zakończonym) wielkości ¼ średnicy obiektywu. Przy tego rodzaju nasadce wiązka światła, wpadająca przez otwór w szkiełku, daje zasadniczy rysunek, natomiast promienie, przechodzące przez pierścień o pewnej krzywiźnie szkła zegarkowego, ulegają odchyleniu, zmiękczając kontury.

Z tych kilku przykładów widzimy, że prostych sposobów sporządzenia nasadki zmiękczającej jest sporo i własną pomysłowością lub praktyką można je ulepszyć.

Najpraktyczniej jest sporządzić od razu 3 nasadki o różnych gęstościach siatki lub krążków w odległości 2 mm; 1,2 mm; 0,8 mm — uzyskuje się w ten sposób 3 rodzaje zmiękczeń.

Zrozumiałe jest, że przy użyciu nasadki obiektyw musi być prawie otwarty — maksymalne przysłonięcie do f = 5,6. Przysłaniając dalej, eliminujemy już działanie nasadki zmiękczającej i obiektyw zaczyna rysować dalej ostro.

Pamiętajmy również, że przy fotografowaniu nasadkę zmiękczającą zakładamy bezpośrednio na obiektyw, a dopiero na nią filtry i inne dodatki. W przeciwnym bowiem razie przy zbyt dalekim osadzeniu nasadki mogą powstać na zdjęciu smugi, będące bardzo rozwianym obrazem struktury nasadki.

A teraz parę słów o stosowalności nasadki zmiękczającej.

Zmiękczenie jest zbędne przy zdjęciach dokumentarnych, gdzie chodzi nam o możliwie wierne oddanie rzeczywistości. Również nie stosujemy zmiękczenia gdy fotografujemy bez słońca, gdyż wtedy kontrasty są słabe i otrzymalibyśmy obraz mdły, bez wyrazu.

Zmiękczenie więc stosujemy przede wszystkim tam, gdzie mamy dużo światła i silne kontrasty, a więc przy zdjęciach pod światło. Jeżeli zaś chodzi o stopień zmiękczenia, to tu trzeba się kierować przede wszystkim obiektem fotografowanym. Przy portrecie zmiękczenie jest na ogół porządane. Jedynie portret charakterystyczny męski lub starczy może wymagać czasem rytego oddania każdej zmarszczki i linii twarzy.

Zdjęcie rodzajowe prawie bez wyjątku wymaga zmiękczenia, gdyż w skład motywu wchodzi przeważnie więcej postaci, które winno się sprowadzać do form raczej charakterystycznych sylwetek, ich zaś ustawienie wzajemne winno samo wyrażać żądaną treść obrazu, np. rozmowę, modlitwę itp.

Pejzaż przez zmiękczenie przeważnie nabiera specjalnych walorów i piękna. Jeżeli zaś chodzi o stopień zmiękczenia pejzażu, to może on być nawet bardzo silny, co zależy od kontrastowości oświetlenia. Zachody słońca np., silniej zmiękczone, stają się pełne nastroju i czaru.

Stopień zmiękczenia zależy również od treści obrazu: motyw złożony z drobnych elementów musi być mniej zmiękczony, by nie zatracił swego charakteru. Motyw mniej skomplikowany może zyskać dużo przez bardzo nawet silne zmiękczenie (np. dwie soczewki „Duto" — równocześnie).

Jeżeli chodzi o architekturę, należy kierować się podobnymi względami, jak przy pejzażu; zresztą trudno tu o wyraźne reguły: wszystko uzależnione jest przecież od indywidualnego smaku estetycznego fotografującego. Początkujący winien rozpocząć od stosowania zmiękczeń słabszych i dopiero w miarę opanowywania techniki zdjęć może rozszerzać stopień i zakres zmiękczania. Zaawansowany natomiast amator, pragnący uzyskać w swoim zdjęciu coś więcej niż poprawną kopię natury, w nasadce zmiękczającej znajdzie na pewno poważnego sprzymierzeńca.

INŻ. M. ILIŃSKI

Stan przedwojenny, obecny, oraz widoki rozwoju przemysłu fotochemicznego w Polsce

W 1939 roku, istniało w Polsce 5 fabryk fotochemicznych: „Alfa" w Bydgoszczy, „Ero" w Poznaniu, „Foton" w Warszawie. „J. Franaszek" w Warszawie oraz „Orion" w Kielcach. Wszystkie te fabryki były własnością prywatną i produkowały prawie całkowity asortyment płyt, błon, papierów gotowych, dozowanych chemikalii fotograficznych do celów fotografii zawodowej, amatorskiej, wojskowej, lekarskiej i sądowej, do pomiarów kraju, przyrządów samopiszących i aparatów do kopiowania dokumentów. Jedynie przemysł graficzny i filmowy obsługiwany był niemal całkowicie przez dostawców zagranicznych. Produkcja łączna wymienionych wyżej pięciu fabryk pokrywała krajowe zapotrzebowanie w przybliżeniu w 30%, pozostałe 70% gotowych materiałów fotograficznych sprowadzaliśmy z zagranicy, głównie z Niemiec. Również surowce niezbędne do wyrobu płyt, błon i papierów fotograficznych nie były wyrabiane w kraju. Odnosi się to w pierwszym rzędzie do celuloidu i papieru barytowanego oraz do żelatyny fotograficznej i niektórych chemikalii, jak jodki, bromki, barwniki do uczulania emulsyj, substancje wywołujące itp. Nie brakło wysiłków, aby pod tym względem uniezależnić się od dostaw zagranicznych. Stosunkowo najlepsze wyniki osiągnięto w dziedzinie syntezy barwników uczulających. Przy fabrykach „Alfa" i „J. Franaszek" powstały specjalne pracownie chemiczne, w których opracowywano i produkowano na własne potrzeby barwniki cyjaninowe, służące do uczulania nowoczesnych emulsji orto i panchromatycznych. Barwniki te, w których opracowaniu brali udział mgr Mogilnicki i inż. Markocki, stały na wysokim poziomie, zupełnie porównywalnym z najlepszymi barwnikami zagranicznymi. Owocem tych prac była między innymi płyta podczerwona Alfa. Gorzej było z produkcją papieru do celów fotograficznych. Wymagania stawiane przez przemysł fotochemiczny papierom do emulsjonowania są tak wysokie, zapotrzebowanie zaś całego przemysłu papierów fotograficznych w porównaniu z wydajnością maszyn papierniczych tak wielkie, że żadnej papierni krajowej nie kalkulowało się przeprowadzać kosztownych prób i zmian w maszynach i urządzeniach. Próby z papierami normalnie produkowanymi dawały niezadowalające rezultaty wskutek nieodpowiedniego klejowania i obecności drobin metali ciężkich lub ich związków w masie papierowej. Projekt wytwarzania jakościowo dobrych papierów fotograficznych wraz z papierami dla Państwowej Wytwórni Papierów Wartościowych nie doczekał się zrealizowania.

Jednocześnie czynione były próby barytowania papierów krajowych i zagranicznych. Próby z papierem krajowym przeprowadzone przez Gnaszyńską Fabrykę Tapet w Częstochowie, były daleko od doskonałości; również firma J. Franaszek, pracująca na papierze krajowym z Mirkowskiej Fabryki Papieru, nie zdołała jeszcze wyprodukować zadowalającego papieru barytowanego. Firma Alfa planowała wybudowanie specjalnej barytowni papieru na większą skalę pod Radomiem, plany te i próby zostały jednak przerwane przez wybuch wojny i okupację niemiecką. Czynione były również próby produkcji żelatyny fotograficznej w firmie „Strem" w Strzemieszycach. Żelatyna ta nie stała jednak na poziomie porównywalnym z wyrobami zagranicznymi, chociaż nadawała się do pewnych celów, np. do podlewu błon i do niektórych emulsyj pozytywowych.

Produkcja celuloidu nie była w tym okresie zapoczątkowana; istniał jedynie projekt wytwarzania filmu surowego w Państwowej Fabryce Prochu w Pionkach, co wymagało sprowadzenia z zagranicy i zainstalowania odpowiedniej aparatury i wyszkolenia fachowców.

Wybuch wojny i okupacja niemiecka poczyniły znaczne szkody w przemyśle fotochemicznym polskim. Zlikwidowana została najstarsza w Polsce fabryka papierów fotograficznych „Foton" (dawniej inż. P. Lebiedziński) w Warszawie, zniszczona przez bombardowanie fabryka Ero w Poznaniu, uszkodzona fabryka Orion w Kielcach, oraz zdewastowana najnowocześniejsza fabryka J. Franaszka w Warszawie. Z tej ostatniej fabryki Niemcy wywieźli część urządzeń i maszyn, zwłaszcza precyzyjne aparaty do regulacji temperatury i wilgotności w suszarni filmów. Maszyny, których Niemcy nie zdążyli wywieźć, wymagają gruntownego remontu i uzupełnienia brakujących części. Poza tym uległy częściowemu zniszczeniu przez pożar niektóre pomieszczenia fabryczne i wywiezione zostały całe zapasy surowców i wyposażenie laboratoriów.

Pozostała jedyna niezniszczona i, niestety, prymitywnie urządzona fabryka Alfa w Bydgoszczy, którą bezpośrednio po usunięciu Niemców objęło i prowadziło Wojsko Radzieckie. Na mocy Dekretu z dn. 13. II. 1945 r. (Dz. Ustaw R. P. Nr 55 z dn. 15. 12. 1945 r.) o utworzeniu i zakresie Działania Przedsiębiorstwa Państwowego Film Polski przedsiębior-

stwo to uzyskało wyłączne prawo do zakładania i prowadzenia fabryk taśmy filmowej i papierów fotograficznych w Polsce. Przejęło ono fabryki Alfa i J. Franaszek, które stanęły wobec trudnego zadania zaopatrzenia rynku polskiego w materiały fotograficzne.

Trudności były różnego rodzaju. Po pierwsze fabryka Franaszka była zdewastowana i na razie nie mogła być uruchomiona, to samo w znacznie większym stopniu odnosiło się do fabryk Ero i Orion. Skompletowanie maszyn specjalnych, w kraju nigdy nie wyrabianych, i części do nich — jest zadaniem trudnym i wymaga dłuższego czasu. Prawdopodobnie fabryka J. Franaszek nie będzie mogła wcześniej ruszyć, niż na wiosnę 1947 r. Pozostała fabryka Alfa nie może w żaden sposób obsłużyć całej Polski mimo zwężenia rynku w porównaniu z okresem przedwojennym, ponieważ zapotrzebowanie na materiały fotograficzne przewyższa kilkakrotnie jej maksymalną wydajność.

Drugą zasadniczą trudnością, do dnia dzisiejszego nie pokonaną, jest brak surowców, głównie taśmy celuloidowej i acetylocelulozowej, szkła specjalnego na płyty, papieru barytowanego, żelatyny fotograficznej i chemikalii. Przeprowadzone starania doprowadziły do następujących wyników: Państwowa Wytwórnia Prochu w Pionkach zainteresowała się wytwarzaniem taśmy celuloidowej. Potrzebne maszyny i aparaty, jak również surowce do wyrobu celuloidu, jak: celuloza (linters), kamfora itp. — będą musiały być sprowadzone z zagranicy. Wyprodukowanie taśmy celuloidowej, przydatnej do celów fotograficznych i filmowych, wymaga dużo doświadczenia i szeregu prób, wobec czego nawet w razie szybkiego uruchomienia instalacji do wyrobu celuloidu nie należy się spodziewać natychmiastowych wyników. Produkcja w okresie przygotowawczym do wyrobu własnego filmu musi się oprzeć na dostawach surowca zagranicznego.

To samo dotyczy papieru surowego i barytowanego. Centralny Zarząd Przemysłu Papierniczego w Polsce wskutek starań Filmu Polskiego podjął inicjatywę wspólnego wytwarzania papierów dla przemysłu fotochemicznego i Państwowej Wytwórni Papierów Wartościowych. Na cel powyższy nadawałaby się jedna z nieczynnych obecnie papierni, np. w Sławniowie. Uruchomienia takiej papierni nie należy jednak spodziewać się przed rokiem 1950. Pozostaje jeszcze problem zbudowania i uruchomienia barytowni, który jeszcze bardziej opóźni wyprodukowanie papieru barytowanego. Najodpowiedniejsze na ten cel byłoby miejsce położone w górach, lub na podgórzu, w pobliżu centrów komunikacyjnych (np. w Białej — Bielsku lub Jeleniej Górze) ze względu na czyste powietrze i bardzo czystą wodę. Od jakości powietrza i wody zależy w wybitnym stopniu jakość materiałów fotograficznych. Pod tym względem położenie naszych dotychczasowych fabryk fotochemicznych jest niekorzystne.

Trzecim surowcem podstawowym jest szkło specjalne do wyrobu płyt fotograficznych. Szkło takie musi odpowiadać specjalnym wymaganiom i nie może być produkowne przez każdą hutę, wyrabiającą szkło okienne. W granicach Dolnego Śląska znajduje się huta w Bolesławicach, która może dostarczać takiego szkła. Problem wytwarzania materiałów negatywowych będzie zatem najłatwiejszy w stosunku do płyt szklanych.

Żelatyny fotograficznej nie produkuje obecnie żadna polska fabryka. Główną przeszkodą jest brak surowców pochodzenia zwierzęcego, np. odpadków skór, kości itp. Fabryka Strem, która przed wojną czyniła względnie udane próby wyrobu żelatyny fotograficznej, interesuje się tym zagadnieniem i jest nadzieja, że wznowi swoje próby. Stan ten nie zmieni się poważnie nawet w razie uruchomienia produkcji żelatyny krajowej, ponieważ do różnorodnych procesów emulsjonowania używane są specjalne gatunki żelatyny, których produkcja wymaga długiego doświadczenia i współpracy z przemysłem fotochemicznym. Niewątpliwie specjalne gatunki żelatyny (np. do emulsyj negatywowych i chlorosrebrowych) będziemy musieli jeszcze przez długi czas importować, jeśli mamy utrzymać poziom i asortyment produkcji porównywalny z poziomem i asortymentem fabryk zagranicznych. Również wielu chemikalii potrzebnych do wytwarzania emulsji nie wyrabiamy u siebie w kraju. Odnosi się to w pierwszym rzędzie do bromków i jodków i szeregu preparatów specjalnych, stabilizatorów, antyzadymiaczy, preparatów nadających odcień niebieskawy obrazowi fotograficznemu itp. Niektóre z tych preparatów mają skład nie opublikowany i sprzedawane są pod nazwami fantazyjnymi. Przed przystąpieniem do produkcji należy więc dokonać bardzo trudnej analizy, która sama w sobie stanowić będzie poważną pracę naukową, a następnie należy opracować metody syntezy i zdobyć potrzebne do niej surowce. Zagadnienia powyższe można rozwiązać jedynie w chemicznej pracowni naukowej, prowadzonej przez wybitnego chemika — organika. Podobne trudności występują przy próbie wytwarzania barwników do orto i panchromatyzacji emulsyj. Film Polski, doceniając wagę zagadnienia, zorganizawał taką pracownię przy Zakładzie Chemii Organicznej Uniwersytetu Warszawskiego, w której pod kierunkiem profesora W. Lampego przy współudziale doc. Świderskiego i Maciarewicza opracowywane są syntezy barwników i preperatów organicznych. Wytwarzanie barwników dzięki zachowanym pracom przedwojennym znajduje się na dobrej drodze, jedyną trudność sta-



Antoni Anatol Węcławski
Gołąbki k/Warszawy

„ŚWIATŁA I CIENIE"
(brom)



Jan Bułhak
Warszawa

„KOŚCIÓŁ ŚW. KRZYŻA"
(brom)



Stefan Leszczyński
Poznań

„LEKARZE ULICY"
(brom)



Tadeusz Cyprian
Warszawa

„ŚNIEŻYCA W LONDYNIE (PICADILLY)
(brom)



Maksymilian Myszkowski
Poznań

„PORTRET"
(brom)



Marian Stamm
Poznań

„KWIAT I CIEŃ"
(brom)



Karol Wilak
Poznań

„ŚWIATŁA I CIENIE"
(brom)



Jerzy Strumiński
Poznań

„NA LEŚNEJ DRODZE"
(brom — do art. „Zmiękczanie")

nowi zdobycie rzadkich obecnie i bardzo drogich specjalnych surowców.

Trzecią zasadniczą trudnością poza zmniejszeniem się ilości fabryk fotochemicznych i brakami surowców był brak fachowców. Część z nich, kierując się specyficznymi pobudkami, uchyliła się od pracy w Filmie Polskim, licząc zapewne na to, że bez nich niemożliwe będzie prowadzenie jedynej ocalałej fabryki „Alfa". Pozostali nieliczni fachowcy postanowili mimo wszystkich trudności uruchomić produkcję w zakresie możliwości surowcowych. Jako zasadę przyjęto, że nowy polski przemysł fotochemiczny pracować musi według jednolitego planu dla wszystkich istniejących i projektowanych wytwórni, oraz że do jego uruchomienia zużyte zostaną najlepsze osiągnięcia wszystkich biorących udział w tej pracy. Receptura fotochemiczna, według której rozpoczęła pracę fabryka Alfa, zawiera najlepsze przepisy fabryk Alfa, Foton i Franaszek, dostosowane do nowych warunków pracy. Dostosowanie to wymagało długiej, przygotowawczej pracy laboratoryjnej, która odbywała się w czasie przymusowego postoju fabryki, spowodowanego brakiem surowców i która odbywa się w dalszym ciągu. Opracowano nową, na logicznych podstawach opartą nomenklaturę papierów fotograficznych; wprowadzono nowe emulsje, dotąd wyrabiane tylko przez największe światowe firmy; zorganizowano pracę w ten sposób, aby zachować jak najbardziej stały i wysoki poziom produkcji. Program nowej produkcji Filmu Polskiego będzie tematem specjalnej publikacji. Jednym z głównych zagadnień było w nim opracowanie polskiego filmu kinematograficznego, filmu rentgenowskiego i materiałów do celów graficznych. Materiały powyższe nie były na ogół dotąd w Polsce produkowane (oprócz błon rentgenowskich i niektórych filmów graficznych). Prace na ten temat trwają i obecnie opracowuje się film pozytywowy i film rentgenowski. Wyniki dotychczasowe pozwalają spodziewać się, że po uregulowaniu dostawy surowców będziemy mogli na tym polu osiągnąć samowystarczalność.

Do prac powyższych niemiły rozdźwięk wprowadzały rozsiewane przez nieżyczliwych, bliżej nieznanych sprawców wiadomości o rzekomej niezdolności obecnego kierownictwa przemysłu fotochemicznego do produkcji, o braku dobrych fachowców, o licznych szkodach i stratach, które rzekomo powstają wskutek tego w fabryce Alfa. Propaganda ta nie przebierająca w środkach, wyzyskiwała moment wstrzymania produkcji wskutek braku zasadniczych surowców. Straci ona automatycznie grunt pod nogami z chwilą ukazania się na rynku nowych wyrobów Filmu Polskiego, które będą najlepszym argumentem przeciwnym.

W chwili obecnej fabryka Alfa produkuje regularnie papiery fotograficzne z pozostałych po okupantach zapasów papieru barytowanego i żelatyny. Zapasy te wystarczą przy obecnym tempie produkcji na 6—10 miesięcy. Ilość typów i gradacyj emulsji nie uległa zmniejszeniu, natomiast poważnie ograniczona jest ilość podłoży papieru z powodu braku normalnych dostaw papieru barytowanego. Obecne emulsje papierów Alfa nie są identyczne z dawnymi. Większość z nich stanowi znaczny postęp w porównaniu ze stanem poprzednim. Największy postęp daje się zauważyć w utrzymaniu stałego poziomu produkcji. Dzięki ścisłej kontroli w czasie fabrykacji, wahania czułości i gradacji są minimalne. Nowością jest wprowadzenie specjalnej emulsji chlorosrebrowej, wywołującej się na kremowym podłożu w odcieniu czysto czarnym albo czarno niebieskawym. Podobna inowacja jest opracowywana w papierach bromosrebrowych. W przyszłości produkowane będą 4 gatunki papierów: 1. wysokoczułe do powiększeń o czarnym tonie (Brom), 2. wysokoczułe do powiększeń, o ciepło czarnym tonie (Brom B), 3. niskoczułe do styku o czarnym tonie (Chlor), 4. niskoczułe do styku o ciepło czarnym tonie (Chlor B).

Obecnie produkowane są gatunki: 1, 3, 4 oraz papiery do celów specjalnych: „Brom dokumentowy", „Wysokoczuły oscylografowy". W najbliższych dniach wypuszczony będzie papier rentgenowski, który zostanie oddany do dyspozycji Ministerstwa Zdrowia.

Dział negatywowy fabryki Alfa nie posiada prawie wcale surowców. Dział płyt stoi wskutek braku szkła, jest jednak nadzieja otrzymania szkła z Dolnego Śląska. W programie produkcji tego działu znajdują się 2 gatunki płyt panchromatycznych: wysokoczuła „Ultrapan" i drobnoziarnista „Panchrom", oraz 2 gatunki płyt ortochromatycznych: wysokoczuła portretowa „Omega" i drobnoziarnista amatorska „Ortochrom". Wszystkie płyty będą zabezpieczone przeciw odblaskom, płyt nie zabezpieczonych nie będzie się nadal wyrabiać. Oprócz tych gatunków będą wyrabiane płyty przezroczowe „Dia". Materiały reprodukcyjne i fotomechaniczne, na razie wyrabiane na szkle, będą w przyszłości wyrabiane tylko na podłożu celuloidowym.

Dział filmów produkuje dorywczo, w miarę skupywania na rynku krajowym resztek celuloidu, jeden gatunek błon amatorskich panchromatycznych „Ultrapan". W przyszłości przewidywany jest drugi gatunek o najwyższej czułości. Na resztkach celuloidu rentgenowskiego wyprodukowana została partia błony rentgenowskiej z przeznaczeniem dla Ministerstwa Zdrowia. Na ukończeniu znajdują się próby filmu kinowego pozytywowego, którego cały zapas oddany będzie do dyspozycji Filmu Polskiego. Dział negatywowy przystępuje

obecnie do prób emulsyj reprodukcyjnych i fotomechanicznych, jednak nie będzie mógł wykonywać tych gatunków na skalę przemysłową przed otrzymaniem dostaw zagranicznego celuloidu.

Dział chemikalii produkuje wywoływacz i utrwalacz, dozowany w amatorskim opakowaniu na 200 cm³ roztworu. Produkcja ma tendencję zniżkową wskutek braku substancyj wywołujących, głównie metolu w Polsce nie wyrabianego. Jak widać, zaznacza się na wszystkich odcinkach produkcji wielki brak surowców, których w kraju nie można dostać wcale albo można dostać w niedostatecznych ilościach. Stan ten, w miarę wyczerpywania się zapasów, będzie się pogarszał. Surowce zagraniczne, zamówione jeszcze w roku 1945, nie mogą być sprowadzone z powodu braku dewiz. W ciągu całego roku 1946 przemysł fotochemiczny, pozostający pod zarządem Filmu Polskiego, otrzymał przydział dewiz w wysokości 6000 dolarów. Suma ta jest kroplą w morzu potrzeb surowcowych. Za całą powyższą sumę zamówiono w pierwszym rzędzie celuloid i papier do celów rentgenowskich, kierując się zasadą, że przede wszystkim należy zaspokoić ogromne potrzeby Ministerstwa Zdrowia, które przeprowadza akcję prześwietlań dzieci polskich, zagrożonych gruźlicą. Oprócz tych potrzeb istnieją inne, również o pierwszorzędnym znaczeniu, a mianowicie: wyrób materiałów fotograficznych dla wojska a w szczególności dla lotnictwa, dla celów prasowych i ilustracyjnych, do pomiarów kraju, wyrobu taśmy filmowej dla polskiej kinematografii, materiału negatywowego i papieru na zdjęcia do dowodów osobistych dla całej ludności państwa i wiele innych. Już obecnie sprowadza się gotowe materiały fotograficzne z zagranicy, co z punktu widzenia gospodarki państwowej jest niedopuszczalną rozrzutnością. Za dewizy, przeznaczone na zakup fotograficznych materiałów za granicą, można zakupić surowce, które po przerobieniu w fabrykach krajowych pozwolą uzyskać kilkakrotnie większe ilości materiałów fotograficznych. Jednocześnie znajdą pracę polscy robotnicy i zabezpieczony zostanie rozwój ważnej a niedocenionej gałęzi polskiego przemysłu. Obecnie stoi on przed zagadnieniem: „być albo nie być". Dłuższe zwlekanie z przyznaniem przydziałów dewiz na zakup surowców spowodować może po kilku miesiącach zupełne zatrzymanie się jedynej, obecnie czynnej fabryki Alfa. Dostawa surowców pozwoli, oprócz zaspokojenia najważniejszych potrzeb państwa, na dalszą pracę i doskonalenie się przemysłu fotochemicznego. W perspektywie kilku lub kilkunastu lat czeka go wielki rozwój. Rynek krajowy może pochłonąć kilkakrotnie większe ilości towaru niż mogą go wyprodukować wszystkie fabryki polskie. Oprócz tego otwierają się możliwości eksportowe, zwłaszcza do krajów skandynawskich. Kraje te odczuwają brak artykułów fotograficznych, ponieważ były zaopatrywane dotychczas przez przemysł niemiecki. Film Polski nawiązał stosunki z firmą szwedzką „Skandiastal", która zamierza importować polskie artykuły fotograficzne. W przyszłości stanie się aktualną sprawa rozbudowy istniejących fabryk lub zbudowania nowych w bardziej odpowiednich miejscach ze względu na czystość wody i powietrza. Musi też powstać przemysł pomocniczy: papiernie, fabryki celuloidu, żelatyny, czarnego papieru, szkła fotograficznego itp. Już obecnie należy wystudiować te sprawy i wstawić projekty do planu rozbudowy przemysłu krajowego. Pomyślne rozwiązanie wszystkich zagadnień wymaga w znacznie większym niż obecnie stopniu zrozumienia przez czynniki miarodajne znaczenia i potrzeby przemysłu fotochemicznego.

MARIAN SCHULZ
Referent fotografiki

II Wystawa Fotografii Artystycznej w Poznaniu

Od Redakcji: II Wystawa Fotografii Artystycznej w Poznaniu wzbudziła ogólne zainteresowanie i wywołała szereg charakterystycznych poglądów. Zamieszczamy trzy najciekawsze recenzje, by zobrazować tenor głosów krytycznych.

29 czerwca, południe. Rocznica Stowarzyszenia. W salach Muzeum Wielkopolskiego zgromadzona publiczność. Po oficjalnych przemowach orkiestra symfoniczna gra „Elegię fantastyczną" pod dyrekcją kompozytora, dr Młodziejowskiego. Utwór napisany pod inspiracją fotografii prof. Bułhaka. Przykład wpływu fotografii na muzykę. Panuje skupiony nastrój. Wszyscy stoją zasłuchani. W fotelach zasiedli Wicewojewoda mgr Jerzy Grosicki wraz z małżonką, Naczelnik Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki prof. Marian Weigt oraz prof. Jan Bułhak. Na ścianach sali i na ekranach estetycznie rozwieszone eksponaty „Warszawa dzisiejsza". Gruzy i gruzy. Opracowane ręką mistrza Bułhaka. Cenne dokumenty, przemawiające powagą prawdy, bolesną rzeczywistością. Każdy obraz — to świadectwo martyrologii stolicy.

Publiczność ogląda dalsze dwie sale. Słychać ożywione rozmowy i dyskusje. O palmę pierwszeństwa walczą obrazy Państwa Obrąpalskich, inż. Strumińskiego i „Kolumny" Kitzmanna. Zdjęcia Obrąpalskich są pełne nastroju i technicznego wyrafinowania. Grube ziarno, celowo spotęgowane, jako techniczny efekt. Podejście świadomie malarskie. Całości wykoncypowane i sharmonizowane, o wyrazie impresjonistycznym, osnute lekką mgiełką. Reprezentują zdecydowany kierunek, właściwe stosowanie technik swobodnych. Tu faktyczny ciężar spoczywa na artystycznej odbróbce pozytywu.

Zdjęcia inż. Strumińskiego. Obok opanowania techniki i wszelakich kanonów estetyki — głębia wyrazu, utajone uduchowienie. Najbardziej uduchowione obrazy na wystawie. Znać głęboką kulturę osobistą i powagę w „patrzeniu fotograficznym". „Peonie" — niezapomniane i urzekające czarem. Sympozion. Całość dyskretna, powściągliwa, unikająca jakiegokolwiek efekciarstwa i dlatego nie podpadająca uwadze profanów.

Mądre i pełne rozwagi są zdjęcia Kitzmanna. Autor ten, gruntownie obeznany z techniką, dysponujący bogatym doświadczeniem, pokazał „reprezentacyjne" i frapujące swym greckim pięknem „Kolumny" oraz pełen osobliwego wyrazu „Fragment". To dla tych, którzy nie wierzą w możliwość „przetwarzania" rzeczywistości obiektywem. Czyste bromy, tematy analitycznie wierne, znane tutejszej publice z codziennego terenu, robiące wrażenie jakby z Hellady czy z nieznanego zakątka. Inteligentne potraktowanie linii, równowaga plam.

Antoni Anatol Węcławski, znany sprzed wojny członek Fotoklubu Polskiego, pokazał nam swoje specjalne zdolności nokturnisty. Każde światło w ciemnościach, każde odbicie w wodzie — to frapująca gra, doskonale podchwycona i pieczołowicie ujawniona. Wysoki poziom, bromy, bromoleje, przetłoki.

A reszta? Mocna, ambicjonująca, wyraźnie podciągnięta na poziom, szlachetnie rywalizująca, pracująca z zastanowieniem. Fotografik „pur sang" Leszczyński, pogodny i jakby z lekkim uśmiechem kokietujący z ram „Flirtu martwej natury". Marian Stamm swoim „Kwiatem i cieniem" sympatycznie wkraczający między „prominents" mile tam widziany. Dalej świeżo pasowany, młody talent, Jerzy Jaraczewski, zwracający uwagę zimowym tematem górskim i umiejętnym podejściem do gry światła. Jego „Chata w śniegu" — to efektowny przykład, jak należy widzieć i podchwytywać światło.

Osobnego potraktowania wymagają pełne kultury serca prace prof. Poradowskiego. Daleki od pogoni za efektem, spokojny, stateczny — wypowiedział się cały w „Słonecznej ciszy", która jest jakby psychologicznym odzwierciedleniem samego autora, przypomina muzykę organową, pełną wewnętrznego życia i kontemplacji w harmonii. Jaśń, cisza i harmonia — to elementy składowe jego obrazu. Jest to horał uciszenia, gregoriańska sublimacja.

Witold Śliwiński, „spec od gruzów", pokazał nam tym razem inną stronę swej umiejętności. Zdajemy sobie sprawę, że negatywy o wiele bogatsze są w treść, lecz umiłowanie autora do wyrażania się w czerni wzięło górę. Autor zwraca uwagę nienaganną kompozycją i takim przedstawieniem pleneru, jakim szczycą się fotograficy angielscy. Wszędzie znać śmiałość, zdecydowanie, jednoznaczność i charakter.

Tematu do dyskusji nastręczyły prace Zenona Maksymowicza. Tematycznie jednolite, z życia teatralnego, w zakresie tym znakomite, z frapującym „Pagatowiczem" i „Srebrnikami". Krytyka nie ma racji, zasługę główną przypicując reżyserowi i kostiumom. Panowie krytycy zechcą wziąć pod uwagę, że nie to jest istotne, co się fotografuje, lecz to: jak się fotografuje. A wartość tych zdjęć — merytorycznie — jest bezsprzeczna, udramatyzowanie w podejściu właściwe. Szczególnie dotyczy to wyżej wymienionych prac. Tego rodzaju zastrzeżenia, jakie podniosła Krytyka, były przedmiotem ożywionych sporów pięćdziesiąt lat temu i dawno już rzecz jest przedyskutowana i ustabilizowana. Czy to trochę nie za późno zaczynać od początku?

Tego rodzaju zastrzeżenia, jakie podniosła krytyka, były przedmiotem ożywionych sporów pięćdziesiąt lat temu i dawno już rzecz jest przedyskutowana i ustabilizowana. Czy to trochę nie za późno zaczynać od początku? Co innego — problem „literackości" tytułów. To rzecz do ciekawej dyskusji. Bo bezsprzecznie jest w tym coś racji.

Aż ręka rwie się, by napisać osobną „krytykę krytyk". Tymczasem jednak postanowiłem ostrzyć pióro, zbierać materiał z srogiej niwy krytyki i „globalnie" wypowiedzieć się potem. Utarło się bowiem, że każdy biegły w jakiejś dziedzinie artyzmu z pobłażliwością traktuje jako coś niższego młodą sztukę fotograficzną i — naturalnie — uważa siebie za szczęśliwie kompetentnego do ciskania gromów. „Świat Fotografii" będzie teraz strzegł praw oraz różnych racyj sztuki fotograficznej i na jego forum nieuchronnie znajdzie właściwe odbicie każdy nieopatrzny wyraz z niwy krytyki. Caveant consules!

Zastrzeżenia uczynione pod adresem „Zazdrości" p. Myszkowskiego podzielam w wysokim stopniu. I mnie ów nóż w ręce razi i nie widzę również konieczności uciekania się aż do takich narzędzi. Bo co (odpowiednio podane) w obrazie malowanym uchodzi, to w obrazie fotograficznym może łacno wzbudzać odrazę. I na odwrót. Dla sprawiedliwości podkreślam poza tym technikę p. Myszkowskiego a szczególnie naprawdę dobry „Portret" o wy-

jątkowo wręcz wymownym wyrazie oczu. Jest to bezsprzeczną zasługą podejścia, kompozycji i operowania światłem.

Z plejady dalszych autorów, nie ujmując nie wymienionym po nazwisku, na wyróżnienie zasługuje jeszcze pełen poszanowania dla rzeczywistości Karol Wilak, w wyrazie swoim zwarty, w technice czystego bromu wyrażający swój punkt widzenia. Odosobniony jest W. Maciejewski, wytrwale pracujący w technice „Duxochrom". Pokazał nam dwa eksponaty. W tym jedyny dobry akt na wystawie. Udowodnił nimi, że tak pojęte barwy to efekt zdecydowany, nie stojący w kolizji z dobrym smakiem — a zresztą samo pojmowanie barw — to rzecz szybko zbliżającego się jutra nowej techniki fotograficznej. Sąd nad tą sprawą pozostawmy Jutru.

Całość wystawy, to prawdziwy wysiłek i skupiona, konsekwentna praca. A to jest najważniejsze. Jeśli spotka mnie zarzut, że zbyt jednostronnie wykazałem wyłącznie stronę dodatnią. Wystawy, to odpowiem, że „mądrej głowie dość dwie słowie". Z pewnością każdy z autorów — przez porównanie — dostrzegł swoje mankamenty, a ogółowi Czytelników wyrecytowanie mankamentów i tak niewiele wyjaśni.

Na zakończenie — nawiązując — uwaga dodatkowa. Nikły tylko odsetek, zaledwie kilku fotografików przedwojennych z nami współpracuje. Czyżby reszta tych artystów zapomniała o swoich przedwojennych wawrzynach — tym bardziej zobowiązujących do pracy dla dobra fotografiki? Czyżby zapomnieli o szczytnych hasłach fotoklubów?

Dopiero teraz wypowiedziałem pierwsze słowa krytyki.

MGR TADEUSZ LUBOSIEWICZ

II Wystawa Fotografii Artystycznej

W lipcu br. ruchliwe Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu wystawiło w 3 salach Muzeum Wielkopolskiego 225 eksponatów, stanowiących prace przeszło 20 autorów. O żywotności Stowarzyszenia świadczy fakt, że była to już druga w tym roku wystawa, obesłana nie tylko przez fotografików poznańskich, ale i goszcząca przedstawicieli innych dzielnic Polski z pionierem polskiej fotografii ojczystej — mistrzem Janem Bułhakiem na czele. Nie mniej wszyscy ci autorzy pozamiejscowi są członkami poznańskiego Stowarzyszenia.

Pod względem poziomu artystycznego ostatnia wystawa o wiele przewyższała swoją poprzedniczkę, co należy zapisać na dobro zarówno organizatorów jak i artystów, aczkolwiek w wielu wypadkach spotyka nas lekki zawód — szczególnie jeśli chodzi o nazwiska głośne, chlubnie zapisane w fotografice polskiej doby przedwojennej.

Ogólnie rzecz biorąc, dałoby się wyodrębnić dwa kierunki ideologiczne, nurtujące wśród dzisiejszych fotografików. Kierunki o jeszcze niezbyt wyraźnie zarysowanej linii podziału, ale już rzucające się w oczy bystremu obserwatorowi, zwiedzającemu obecną wystawę. Z jednej strony obserwujemy „malarskość" podejścia do tematu i naginanie technik fotograficznych do wywołania efektów, zbliżonych do efektów malarskich (uwzględniając oczywiście dwubarwną właściwość fotografii); natomiast przeciwnicy tego kierunku twierdzą, nie bez pewnej słuszności, że poza sztywnymi regułami kompozycji obrazu, ustawienie brył i perspektywy — nie należy naśladować malarstwa, bo zawsze obiektyw będzie tym mędrca szkiełkiem i okiem, pozwalającym pracować w ramach ściśle oznaczonych możliwościami techniczno-mechanicznymi aparatu fotograficznego, emulsji, papieru itp. akcesoriami przynależnymi jedynie i wyłącznie fotografii. Obiektyw będzie zawsze „widział świat po swojemu". Dużo by się dało powiedzieć w obronie jednej i drugiej tezy, polemikę zostawmy ich zwolennikom. Decydującą rolę zawsze będzie odgrywała indywidualność twórcy i obojętne, jaki pogląd będzie on reprezentował, jakiej technice hołdował; zawsze tworzy rzeczy piękne i wielkie, o ile ma talent, kulturę artystyczną i gruntowną znajomość swej sztuki.

Pogląd „malarski" w fotografice reprezentują na wystawie, odosobnieni zresztą, państwo Obrapalscy z ich cudnymi wtórnikami: „Wilno", „W mglistej otchłani", bromem „W dymach fajki" oraz dobrym złotobromem „Przelotny deszcz". „Portyk" tychże autorów, zwracając uwagę grą cieni, ma jednak pewne wady kompozycyjne, niezależne zresztą zupełnie od autorów. Grube drzewo w środku obrazu powoduje dysharmonię całości, „nie pasuje", ulokowanie w „słabej linii" — psuje całość. I tu, mam wrażenie, leży sedno zagadnienia „malarskości" w fotografii. Malarz by przecież sobie z tym poradził, fotograf — nie. Najpiękniejszy motyw może zepsuć gruba belka, której się usunąć nie da, stercząca akurat tam, gdzie nie potrzeba, z uporem i złośliwością rzeczy martwych.

Pogląd drugi, hołdujący zasadzie wydobywania efektów właściwych tylko fotografice (obojętne czy białoczarnej, czy też wielobarwnej), ma na wystawie licznych zwolenników. Tu bym umieścił w pierwszym rzędzie wynalazcę techniki wtórnika bromowego i twórcę polskiej fotografii ojczystej, mistrza Jana Bułhaka, dalej Mariana Schulza, Stefana Poradowskiego, Eugeniusza Kitzmana, Mariana Stamma, Zenona Maksymowicza, Wacława Maciejewskiego i Jerzego Jaraczewskiego.

Piękne, pełne ekspresji są „Osty" Bułhaka. Żeby się nimi zachwycać, wystarczy być estetą; żeby ich wymowę dzisiaj zrozumieć — trzeba być „wileńczukiem". Należałoby tylko dać odpowiedniejszą podkładkę pod obraz (tzw. passe-partout), ale to już życzenie pod adresem niestrudzonych organizatorów wystawy. Poza tym Bułhak dał kilkadziesiąt zdjęć ściśle dokumentarnych, ilustrujących Warszawę w gruzach.

Marian Schulz tym razem zaniechał portretu, skupiając swe zainteresowania na architekturze, i to mu wyszło na dobre. Można powiedzieć, że teraz dopiero „odnalazł siebie". Jego „Posadzka" (gdzież Pan wytrzasnął w tych gruzach taką wspaniałą posadzkę? I ten szlachetny papier?) i „Fragment III" świadczą o doskonałym opanowaniu techniki czystego bromu i wysokiej klasie fotografa. Schulz — to esteta, wielbiciel piękna, w każdym szczególe swych zdjęć. „Posadzka" naprawdę piękna.

Prof. Stefan Poradowski zwraca uwagę widza nie tylko umiejętnym wyborem tematu, ale kompozycją obrazu. Jego „Grzybowa altana", „Słoneczna cisza" kompozycyjnie bez zarzutu, tematycznie — wyraża pogodę,

jasność i piękno otaczającego nas świata. Dobra jest symbolika „Drogi wzwyż".

Wysoką klasę fotograficzną przedstawia Marian Stamm. Pełne wyrazu i melancholii brzozy w obrazie „Nad rzeczką", „Mur obronny" i wreszcie doskonałe zdjęcie — cudna, fantastyczna „Pajęcza bajka" — są to cacka sztuki fotograficznej.

Specjalną uwagę należy poświęcić pracom Jerzego Strumińskiego. Całość jego prac — bardzo zwarta, doskonała kompozycyjnie i technicznie — przedstawia jeden ciąg tematyczny. Poziom i klasa — bardzo wysokie. Widać, że autor nie „rozmienia się w drobne", co nie o wszystkich można powiedzieć.

Wyjątek stanowi obraz „W parku", słabszy od reszty, niejako niedopracowany. Złotobromy — ciekawe, jako technika, zawiodły w dziedzinie barwy. To samo zresztą da się powiedzieć o wszystkich złotobromach i duxochromach, jakie oglądamy na wystawie. Bardzo nastrojowa „Tęsknota".

Słabo jest reprezentowany portret i akt. Wśród wielu pozycji, zaledwie kilka jest godnych uwagi, odbiegających od szablonu tzw. fotografii zakładowych. Typową robotą rutynowanego zawodowca wysokiej klasy jest „Portret" Myszkowskiego. Jako antytezę tego rodzaju twórczości postawiłbym wspomniany już „W dymach fajki" i „Studium głowy" Obrąpalskich, „Proroka" Węcławskiego i „Pagatowicza" Maksymowicza. Maksymowicz zresztą poza „Pagatowiczem", „Ciaputkiewiczem" i doskonałymi „Srebrnikami" — sprawił nam pewnego rodzaju zawód. Pamiętamy go jeszcze z jego prac przedwojennych. Jaka szkoda, że tak dobrze zapowiadający się pejzażysta przerzucił się wyłącznie do fotografii scenicznej, choć i w tej dziedzinie wykazał wysoką klasę. Berło najlepszego pejzażysty wśród młodych a dotychczas nieznanych talentów należy się bezsprzecznie Jaraczewskiemu („Chata w śniegu", „Spojrzenie w dal"). Można o nim powiedzieć, że umie patrzeć okiem obiektywu. Jeszcze nieco pracy i pogłębienia tematów zimowych a można już dziś rokować nadzieję, że zapełni on lukę spowodowaną przedwczesną śmiercią dra Wieczorka.

Akt jest repreznatowany przez dwóch autorów: Myszkowskiego i Maciejewskiego. Myszkowski w swoje dwa obrazy „Półakt" i „Zazdrość" włożył dużo subiektywizmu. Nadmiernie. W malarstwie Żmurko malował akty o dużej dozie zmysłowości. Była to jednak zmysłowość, że tak powiem, leniwego dolce far niente. Zmysłowość aktów Myszkowskiego jest namiętna, szalona w „Zadrości", seksualna w „Półakcie". Nie obniża to bynajmniej wartości artystycznej zdjęcia. Stanowi nowość a raczej rzadkość. Żywioł, walka namiętności nie znalazły bowiem dotychczas dostatecznego wyrazu w sztuce fotograficznej. Zlekceważona jest natomiast bryła, światło, karnacja. Tym ostatnim warunkom więcej odpowiada „Akt" Maciejewskiego — niestety duxochrom. Fotografia barwna jest jeszcze w powijakach, a nawet przy najlepszym swoim rozwoju zostanie tylko fotografia (co wcale nie umniejsza jej wartości artystycznej) i nigdy nie będzie mogła skutecznie konkurować z malarstwem. Te dwie dziedziny sztuki nie pozostają do siebie w żadnym stosunku: są i n n e.

Nad grą świateł i cieni pracowało wielu autorów — nie zawsze z powodzeniem. Dziedzina to trudna. Tu już trzeba mieć specjalnie wyrobione fotograficzne spojrzenie na zjawiska świateł i cieni. Tak np. na obrazie Jaraczewskiego „Światło i cień" — jest tylko cień. Obraz przefiltrowany zbytnio, stąd mały zresztą obłoczek nie stanowi żadnej przeciwwagi ani nie daje odpowiedniego kontrastu w stosunku do ciężkich, głębokich cieni. Dobre są natomiast Węcławskiego: „Słoneczna zapora" i „Światła i cienie", oraz Wilaka: ‚Iskierki" i „Światła i cienie". Ten ostatni obraz razi jednak przewagą linii pionowych (drzewa, ucięte górną krawędzią obrazu).

I jeszcze jedno życzenie pod adresem autorów: unikać należy wtłaczania obrazów w ramy kwadratu. Oko nasze jest do tego nie przyzwyczajone. W świecie bowiem otaczającym zawsze widzimy przewagę linii pionowych albo poziomu. Stąd — patrząc na obraz ujęty w kwadrat, oko nasze wybiega poza ramy, poza krawędzie, szukając jakiegoś dopełnienia, dalszego ciągu. Lustrzanki są dobrymi aparatami, należy jednak korzystać z nich bardzo ostrożnie, mając stale na uwadze konieczność zmiany formatu przy powiększaniu.

Jeśli chodzi o ogólne wrażenie z wystawy, należy podkreślić jej wysoki poziom, mimo że trochę zawiodły stare nazwiska, mające już na tutejszym terenie chlubnie zapisaną kartę w dziejach fotografii. Zawodu niewątpliwie doznał ten, kto spodziewał się, że w pierwszym rzędzie przedwojenne sławy zachwycą nas nowymi arcydziełami.

Wystawę należy uznać za duży krok naprzód fotografików polskich. Jako propagator sztuki fotograficznej osiągnęła ona swój cel, a niestrudzeni jej organizatorzy zasługują na pełne uznanie.

INZ. KAZIMIERZ ULATOWSKI

Wystawa Fotografii Artystycznej

(Przedruk z „Kuriera Wielkopolskiego" Nr 23, str. 3 — sobota, 27 lipca 1946).

Z góry zastrzegam się, że nie podzielam wstecznych i przestarzałych uprzedzeń przeciw fotografice jako sztuce. Uważam, że aczkolwiek w fotografii operuje się obiektywem i środkami technicznymi, jednak środki te nie wyłączają elementu twórczego. Ale gdzież są granice między fotografią artystyczną, jeżeli fotograf kładzie nacisk na wywołanie nastrojów, zaniedbując przy tym technikę?

Tak myślałem, oglądając eksponaty obecnej wystawy fotografii artystycznej w Muzeum Wielkopolskim. Przyszedłem do wniosku, że nie wystarczy mieć duszę artystyczną, aby zrobić dobrą artystyczną fotografię; trzeba wytrwale i ciężko pracować — bez łudzenia samego siebie. I nie trzeba gonić za fałszywym efektem. Ognie bengalskie w rzeczywistości mogą być bardzo piękne, ale fotografia ogni bengalskich nie może być niczym innym jak nieregularną białą plamą na czarnym tle i czy będzie na niej mniej czy więcej białych kleksów i zygzaków — wynik artystyczny będzie równał się zeru.

Dużo się zapisało papieru o granicy między malarstwem i literaturą i to od czasów nieboszczyka Lessinga. Patrząc na fotografie wywieszone na wystawie, uprzytomniłem sobie, że granica między fotografią a literaturą jest co najmniej tak wyraźna, jak między malarstwem a literaturą. Skoro oglądam fotografię, przedstawiającą robotników naprawiających bruk, zainteresuje mnie jedynie, czy na obrazku widzę dobrze rozłożoną kompozycję, ruch, światłocień, i według tego oceniam fotografię jako dzieło sztuki. Ale skoro czytam podpis: „lekarze ulicy" — widzę, że popełniono tu pomyłkę. A oto na przekątni papieru czub pseudogotyckiej wieży. Dlaczego na przekątni? Znam dwie krzywe wieże: w Pizie i w Toruniu. Po co trzecia? A że jest podeksponowana, więc zatraca się rysunek i żaden podpis „wieży-

ca" (jaka różnica między wieżą a wieżycą?) nie uratuje wątpliwej wartości artystycznej widoku. Kamienne schody, prowadzące w górę szkarpy trawą porosłej, na schodach mężczyzna i chłopczyk idą w górę, widziani z tyłu. Podpis: „droga wzwyż". Po co te usiłowania literackie? Czy mają odwrócić uwagę widza od istoty fotografii? Jeszcze gorzej. Dwie nagie dziewczyny, owszem piękne w kształtach, ale tak podeksponowane, że w ciemnych partiach nie ma rysunku, a więc fotografia jako taka nie dociągnięta, a więc nie-artystyczna i nic nie pomoże fakt, że jedna nad drugą wywija nożem i że autor umieścił pod tym dziełem podpis „zazdrość". Po co ta gonitwa za tanią fabułą? Niemniej uważam, że sceny z aktualnych sztuk, granych w teatrze, nie nadają się na wystawę fotografiki, bo tutaj olbrzymi procent zasługi — jeżeli fotografia dobra, należy się reżyserowi albo aktorowi.

Wreszcie uważam, że eksponatów jest stanowczo za wiele. Piąta ich część wystarczyłaby zupełnie, a wówczas pozostałyby rzeczy najlepsze, nie nużące widza. Uwaga ta odnosi się nawet do mistrza światłocienia **Bułhaka.** Czy te wszystkie widoki ruin Warszawy, niewątpliwie wartościowe jako dokument tragedii, mają działać artystycznie czy emocjonalnie? Jest wśród jego fotografii kilkanaście bardzo dobrych, o zręcznym wyzyskaniu światła słonecznego, ale dużo rzeczy bez artystycznych pretensji. Prócz Bułhaka dobre rzeczy, niestety nie wszystkie, wystawili: **Garstka, Jaraczewski, Kitzmann, Leszczyński, Obrąpalscy, Poradowski, Schulz, Stamm, Strumiński, Śliwiński, Węcławski, Wilak.** Jednakże większości z nich poradziłbym „non multa, sed multum". A przede wszystkim: „więcej prostoty, więcej szczerości a mniej — literatury.

Er-zet

ZENON MAKSYMOWICZ

Nasze ilustracje

Zdjęcia architektoniczne — to, można śmiało powiedzieć, osobny dział w fotografii. Nastręczają one dużo trudności, np. często napotykamy zbyt małą przestrzeń pomiędzy aparatem a motywem, zwłaszcza jeśli zachodzi konieczność sfotografowania całego budynku. To też w takich wypadkach dobrze jest dysponować obiektywem o zmiennej ogniskowej, lub w ogóle kompletem obiektywów o różnych ogniskowych, nie patrząc specjalnie na siłę światła, gdyż ona tutaj nie odgrywa większej roli.

Dalej sprawa perspektywy nie może być pominięta przy podchodzeniu do takiegoż motywu. Zależna ona jest od punktu położenia aparatu. Sam zaś aparat, w miarę możliwości, powinien być wyposażony w urządzenia do przesuwania obiektywu w dół i w górę oraz w ramkę matówkową do pochylania. Idzie tu bowiem o możność przedstawienia architektury normalnie, tj. prosto.

Praca Henryka Hermanowicza „Architektura we mgle" przedstawia wprawdzie kościół o zbiegających się liniach ku górze na skutek krzywo trzymanego aparatu podczas zdjęcia, to jednak krzywizna ta nie umniejsza wartości dzieła a to przez dobrą perspektywę. Poza tym autorowi zapewne więcej chodziło o przedstawienie w obrazie nastroju mglistego, co udało się w grubej mierze przez wprowadzenie na pierwszy plan sylwetek furty kościelnej, jak niemniej doskonałe opanowanie techniki negatywu oraz pozytywowej.

Miłe i wdzięczne ale też bardzo trudne — jest fotografowanie w nocy. Oto mamy przed sobą karton Antoniego Anatola Węcławskiego: „Światła i cienie", który może być wzorem nie tylko zdjęcia nocnego, lecz również architektury jako fragmentu. Chcę bowiem dodać, że fragment architektoniczny jest w przeważającej mierze mocniejszy w wyrazie, niż całość budynku — zwłaszcza jeśli się tak do niego podejdzie, jak Węcławski. Na specjalne podkreślenie w tej pracy zasługuje wspaniałe powiązanie dwu linii perspektywicznych z oświetleniem. Mianowicie linia bariery, biegnąca w głąb, zaczepia w drodze o światło, by w dalszej kolei połączyć się przy pomocy promieni świetlnych z drugą linią, mieszczącą w sobie motyw główny obrazu: arkady. Maleńka jasna plamka w lewym dolnym rogu, choć nie szkodliwa, zdaniem moim lekko rozprasza wzrok.

Dalszą pracą o motywie architektonicznym jest „Kościół św. Krzyża w Warszawie". Autor, Mistrz Jan Bułhak, przedstawił w niej potęgę zniszczenia. U stóp Chrystusa, dźwigającego ciężki krzyż, pokładły się gruzy kościoła. W dali mury wypalonego muzeum, jeszcze dalej kompleks również wypalonych domów. Wszystko to w tonie szarym i wydawałoby się laikowi pozbawione fotograficzności. Ale tak powinno być, gdyż motywem głównym jest tutaj postać Chrystusa, przedstawiona w tonie bardzo mocnym, wyraźnie odcinającym się z całości. Obraz ten poza tym ma w sobie coś, czego nie wolno nie zauważyć. Mianowicie wszystkie bryły, tak pod względem formy, wielkości i natężenia tonalnego, są różne, co całości daje obraz o potężnej kompozycji, przedstawiający symbol powojennej Warszawy.

Odbudujemy Stolicę, jak również cały nasz Kraj. Tak mówimy wszyscy — i to nasz obowiązek — byle szybko, już... Że zaś weszliśmy w stadium realizacji, pokazuje nam obraz „Lekarze ulicy" Stefana Leszczyńskiego. Motyw, choć niemal codzienny, to jednak pełny wyrazu i dynamiki życia powojennego. Przydałoby się obraz ten opracować na papierze o nieco miększej gradacji, co w efekcie dałoby lepsze oddanie unoszącego się dymu a niebo nabrałoby pożądanej siły.

Bardzo serdecznie witamy na łamach naszego pisma dra Tadeusza Cypriana, którego koleje wojny zmusiły do wyjazdu za granicę. Wrócił już jednak kilka tygodni temu, tym razem do Warszawy, nie zapominając jednak o starym Poznaniu. Otrzymaliśmy bowiem sporą ilość jego prac, z których jedną pozwalamy sobie zreprodukować. „Śnieżyca w Londynie" Tadeusza Cypriana — to obraz, który nie tylko daje wyraz angielskiego klimatu zimowego, lecz również nastrój dużego miasta, zmieniający się co chwilę, jak w kalejdoskopie. I w tym tkwi trudność fotografowania w dużych ośrodkach. Jako argument zwrócę uwagę na ledwie widoczny przód wehikułu w dolnym prawym brzegu. Wystarczyłoby opóźnienie wyłączenia migawki o 1/15 sek. a już zdjęcie nie przedstawiałoby żadnej wartości artystycznej mimo doskonałego oddania śnieżycy.

Dziedzina fotograficznego portretu — to sprawa poza aktem bodaj najtrudniejsza, gdyż integralną częścią portretu jest dusza fotografowanej osoby. W tym miejscu nakłada się na portrecistę obowiązek znajomości psychologii. I tutaj autor „Portretu", Maksymilian Myszkowski, zdał egzamin celująco. Mogę to powiedzieć, gdyż przypadkowo osobę sfotografowaną znam bardzo dobrze. Zastrzeżenie miałbym jedynie do tła. Mianowicie górny prawy narożnik, oddany w tonie znacznie jaśniejszym, dałby lepsze skoncentrowanie wzroku na motywie głównym, tj. twarzy. Wówczas jasna plama, okalająca owal twarzy, mogłaby pozostać w obecnym kontraście. Jeżeli jednak narożnik ten ma pozostać w tonie, jaki jest, zachodzi konieczność stłumienia jasnej plamy owalu do siły przynajmniej partii szala ponad lewą ręką.

Skoro mowa o portrecie, nie od rzeczy będzie przypomnieć, że do tego rodzaju zdjęć najlepiej zastosować kamerę 13/18 cm z podwójnym lub lepiej potrójnym wyciągiem, wyposażoną w obiektyw o długości ogniskowej 35—50 cm przy użyciu filmów 9/12 cm. Obiektyw taki dobrze wpływa na plastykę i wyklucza wszelkie przerysowania perspektywiczne, zmusza bowiem amatora do stosowania wystarczającej odległości aparatu od modelu. Teoretycznie odległość ta powinna równać się minimum dziesięciokrotnej odległości nosa od ucha fotografowanej osoby. Oczywiście poza dobrą optyką przy studiach portretowych natrafimy na trudności oświetlenia, o czym jednak pomówimy innym razem.

Narcyzy same w sobie są stosunkowo mało malownicze, ale przy pomocy odpowiedniego oświetlenia dają bardzo ciekawe cienie. Sięgnął po nie p. Marian Stamm, dając w kolei z jednego tylko kwiatu poważne studium gry światła. Radziłbym autorowi wycentrować żarówkę w powiększalniku, gdyż środek obrazu jest nieco ciemniejszy od wszystkich boków. Poza tym praca zasługuje na pełne uznanie, również w sensie kompozycji.

„Światła i cienie" Karola Wilaka — to studium lasu, a więc terenu, gdzie — prócz, wydałoby się, drzew — nic nie ma. Cała trudność polega na doborze konkretnej myśli, spowitej głęboką ciszą. Przekonywające w obrazie jest to, że oglądany przez mały otwór kułaka stwarza niebywałą głębię. Osiągnął to autor przez zdjęcie pod światło i wprowadzenie zdecydowanych cieni na pierwszy plan. Zauważa się tylko lekkie drgnięcie kamerą podczas zdjęcia. Błąd to techniczny, wpływa on jednak dodatnio, zwłaszcza na puszystość trawy, która oddana zbyt realistycznie mogłaby kłócić się z zamierzeniem autora wyrażonym w tytule.

Prawie wszystkie prace, zamieszczone w tym numerze, pochodzą z II Wystawy Fotografiki w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu, co z przyjemnością podkreślam, gdyż dają one pogląd na poważny charakter poziomu Wystawy. Widać z tego, że weszliśmy na dobre tory w naszych zamiłowaniach.

Z życia organizacyjnego

Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu rozpoczęło w październiku br. kurs fotografii dla początkujących.

W Warszawie istnieje Związek Artystów Fotografów (Żoliborz, ul. Święcickiego 18), którego prezesem jest prof. Jan Bułhak.

W Krakowie istnieje Sekcja Fotograficzno-Filmowa przy tamt. Towarzystwie Tatrzańskim, której przewodniczącym jest inż. S. Broniewski a sekretarzem dr B. Gardulski.

W Śremie odbył się pokaz 118 prac fotografików poznańskich, zorganizowany przez tamt. Stowarzyszenie Miłośników Fotografii, które pracuje pod wytrawnym kierownictwem prezesa prof. Jana Horowskiego.

W Warszawie założone zostało Polskie Archiwum Krajoznawcze i Fotografii Dokumentarnej, Spółdzielnia z odp. udz. Centrala znajduje się przy ul. Marszałkowskiej 72, tel. 86170.

W Krakowie przy Związku Studentów Architektury na Politechnice istnieje Sekcja Fotograficzna. Kierownikiem Sekcji jest p. Zbigniew Pałasiński (Kraków, ul. Karmelicka 13 m. 8).

W Toruniu zawiązał się Klub Miłośników Fotografii. Klub ten przesłał nam pięknie drukowane zaproszenie na wystawę pt. „Piękno Torunia", mieszczącą się w gmachu Toruńskiego Ratusza.

ADRESY FOTOGRAFIKÓW POLSKICH

Od Redakcji: Od drugiego numeru począwszy zamieszczać będziemy stale adresy fotografików polskich. Będzie to ułatwieniem we wzajemnym porozumieniu się. Zamieszczać będziemy tylko adresy tych, którzy co najmniej raz wzięli udział w jakiejś wystawie fotograficznej (przed wojną lub teraz) wzgl. działalnością swoją (prasa, wykłady) przyczynili się do rozwoju fotografiki.

Apelujemy więc do wszystkich zainteresowanych, by zechcieli podawać nam swoje adresy wzgl. znane im adresy fotografików polskich, przebywających obecnie za granicą.

W ten sposób „Świat Fotografii" spełni rolę łącznika-informatora.

Banaszkiewicz Stanisław, Poznań, ul. Fr. Skarbka 31.
Budziński Ludomir, Poznań, Al. Wielkopolska 4.

Bułhak Jan, prof., Warszawa, Żoliborz, ul. Święcickiego 18.
Czarnecki Witold, Poznań, ul. Czerw. Armii 7.
Cyprian Tadeusz, dr, Warszawa, Rakowiecka 41/17.
Chmielowski Kazimierz, adw., Poznań, Reja 3/4.
Chomętowska Zofia, Warszawa, ul. Poznańska 21.
Garstka Witold, Ostroróg, pow. Szamotuły.
Gremplewski Bolesław, Poznań, ul. W. Garbary 27/4.
Gardulski Bolesław, dr, Kraków, Dietla 66 m. 9 (ewent. Sąd Grodzki).
Hermanowicz Henryk, Kraków, Starowiślna 97/22.
Jakubowski Józef, Poznań, ul. Sowińskiego 4.
Jaraczewski Jerzy, Poznań, Winiary, ul. Bonin 7/1.
Jasiak Czesław, Poznań, Marsz. Focha 82/15.
Jędrasiewicz Henryk, inż., Poznań, ul. Żurawia 10.
Kanafocki Grzegorz, Sopot, Gen. Fiszera 7.
Kitzmann Eugeniusz, Poznań, Pocztowa 16.
Kolowca Stanisław, Kraków, Smoleńsk 9.
Kosowicz Jerzy, Poznań, Żupańskiego 6/8.
Kukuła Mieczysław, Poznań, Skryta 2/7.
Kusza Stanisław, Poznań, Senatorska 21.
Leszczyński Stefan, Poznań, ul. Grunwaldzka 23.
Lewandowski Hieronim, ks., Poznań, Grobla 1.
Maciejewski Wacław, Poznań, Zielona 1/8.
Maksymowicz Zenon, Poznań, Reja 6/8.
Maćkowiak Franciszek, Poznań, Kraszewskiego 14/1.
Matuszewski Telesfor, Poznań, Łąkowa 17/26.
Michałowski Marian, Poznań, Kolejowa 46/32.
Mielcarski Marian, Poznań, Czarneckiego 15/30.
Mikołajewska Daniela, Poznań, Górna Wilda 102/9.
Myszkowski Maksymilian, Poznań, Wrocławska 32/12.
Młodziejowski Jerzy, dr, Poznań, Fredry 10 II. Inst. Geogr.
Nowicki Feliks, Kraków, św. Tomasza 24.
Obrąpalska Fortunata, Poznań, Sołacka 13.
Obrąpalski Zygmunt, mgr, Poznań, Sołacka 13.
Petrol Józef, Poznań, Wawrzyniaka 41/25.
Piątek Jan, Poznań, Mylna 14/9.
Poradowski Stefan, prof., Poznań, Chłapowskiego 26/8.
Piątek Henryk, Poznań, św. Marcin 21/4.
Paschalski Czesław, Radom, Żeromskiego 51.
Romała Henryk, Poznań, Różana 4a/18.
Schulz Marian, Poznań, Szewska 9/7.
Silski Witold, Poznań, Rolna 44.
Stamm Marian, Poznań, Rolna 50a/5.
Strumiński Jerzy, inż., Poznań, Grottgera 10/10.
Śliwiński Witold, Poznań, Kramarska 8/2.
Steciuk Tomasz, Poznań, Daszyńskiego 107/6.
Sheybal Stanisław, prof., Kraków, Szujskiego 11/4.
Ulatowski R. S., Poznań, Zarząd Miejski, Wydział Techniczno-Budowlany, Pracownia Fotograficzna.
Wendland Kazimierz, Poznań, Umińskiego 7/19.
Wilak Karol, mgr, Poznań, Kantaka 10.
Węcławski Antoni, Anatol, Gołąbki, ul. Słoneczna 10 pocz. Włochy k/Warszawy.
Wyszomirski Zbygniew, Poznań, Śniadeckich 17/4.
Wański Tadeusz, Gdynia, Słupecka 8.
Zawielak Marian, ks., Poznań, Fredry 11.
Zieliński Henryk, Poznań, Świętosławska 6/4.
Zwoliński Tadeusz, Zakopane, Krupówki 39.

Komunikaty

Wystawa prof. Jana Bułhaka „Warszawa dzisiejsza" odbyła swój pokaz w Stolicy, w Łodzi, Radomiu, Poznaniu i Bydgoszczy. Z kolei prof. Bułhak opracował teren Warmii i Mazurów oraz teren Wybrzeża aż po Szczecin.

W Poznańskim Radio z zakresu fotografiki wygłoszone zostały następujące odczyty: „Aktualne zadania fotografiki", „Pokłosie I Wystawy Fotografii Artystycznej", „Z poznańskiego świata fotografiki"

Dr Tadeusz Cyprian został członkiem Koła Seniorów Royal Photographic Society w Londynie.

W Krakowie w Instytucie Geograficznym odbyła się Wystawa Fotografii Wysokogórskiej. Wystawa ta, pieczołowicie opracowana, zgromadziła szereg eksponatów polskich i zagranicznych. Na szczególne wyróżnienie zasługiwały zdjęcia włoskiego fotografika Vittorio Sella oraz z polskich prof. Walerego Goetla i mgr Frąckiewicza. Wystawę zorganizowała Sekcja Fotograficzna Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego w Krakowie.

Ogłoszona przez poznański Referat Fotografiki wysyłka eksponatów na I Międzynarodową Wystawę Fotografiki w Kopenhadze — nie doszła do skutku z przyczyn od Referatu niezależnych.

Zainteresowanym podajemy do wiadomości, że do Stowarzyszenia Miłośników Fotografii w Poznaniu mogą należeć tak członkowie miejscowi jak i zamiejscowi. Wysokość wpisowego ustalono na 30 zł, wysokość składki miesięcznej — 10 zł, opłatę za legitymację — 10 zł. Zarząd na życzenie wysyła pod wskazanym adresem blankiet Deklaracji, który po wypełnieniu należy odesłać wraz z fotografią na legitymację oraz referencjami wzgl. życiorysem. Pisma należy kierować pod adresem Administracji „Świata Fotografii". Prawa i obowiązki członków reguluje Statut, który Stowarzyszenie wysyła na żądanie.

Krytyczne echa w prasie na temat nr 1 naszego pisma znaleźliśmy w „Głosie Wielkopolskim", „Kurierze Wielkopolskim" oraz w dwutygodniku „Film".

Ogólnopolska Wystawa Fotografiki

Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu powiadamia, iż urządza w ciągu miesiąca kwietnia 1947 r. „Ogólnopolską Wystawę Fotografiki". Prosimy o jak najwcześniejsze przesyłanie eksponatów, możliwie w formacie 30 × 40 cm wzgl. 24 × 30 cm. Eksponaty nadesłać należy do dnia 15 grudnia br. Najwyższa dopuszczalna ilość eksponatów wynosi 5 sztuk dla jednego autora. Opłata za udział w wystawie wynosi 100 zł. Eksponaty oraz opłatę nadsyłać należy (z dopiskiem wyjaśniającym) pod adresem Administracji naszego pisma. Udział w Wystawie może wziąć każdy fotograf z terenu całej Polski. Jury stanowić będzie Komisja Kwalifikacyjna S. M. F. w Poznaniu.

Wielkość passe-partout została w Stowarzyszeniu znormalizowana. Dla zdjęć 30 × 40 cm oraz 24 × 30 cm — w układzie poziomym: 580 × 480 mm, w układzie pionowym: 480 × 660 mm. W miarę możności prosimy dostosować passe-partout. Używamy zwykłej, białej, surowej tektury.

Z ruchu wydawniczego

Notujemy wiadomość, że ukazał się na półkach księgarskich nowy podręcznik znakomitego polskiego fotografika dr Cypriana pod tyt. „Fotografia małoobrazkowa", wydany przez Księgarnię W. Wilaka w Poznaniu. Obszerne omówienie tego podręcznika znajdą Czytelnicy w następnym numerze naszego pisma.

Jak dowiedzieliśmy się, jest już w druku podręcznik dra A. Lewandowskiego pod tyt. „Foto-Recepty" (Chemiczne przepisy fotograficzne).

Wydawnictwo „Wiedza, Zawód, Kultura" rozpoczęło wydawanie cyklu podręczników fotograficznych pod nazwą „Biblioteka fotoamatora". Jako pierwszy ukaże się podręcznik Edwarda Kwaśniewskiego p. tyt. „Nowoczesny fotoamator". W przygotowaniu dalsze podręczniki tegoż autora, m. in. „Nowoczesne powiększanie", „Nowoczesne fotorecepty" oraz „Błędy fotograficzne".

Z prasy

Ukazał się w sprzedaży dwutygodnik ilustrowany „Film". Wydawcą jest Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski". Całość traktuje o sprawach filmowych i jest nawiązaniem łączności między „Filmem Polskim" a szeroką rzeszą zainteresowanych.

Pismo to interesująco redagowane, zaopatrzone w materiał informacyjny z kraju oraz z zagranicy, przy swej stosunkowo niskiej cenie cieszy się zasłużonym powodzeniem, bo zainteresowanych nie brak i dawno już wyczekiwano ukazania się tego rodzaju periodyku.

Ze swej strony gratulujemy inicjatorom tego wydawnictwa i składamy życzenia owocnej pracy na obranym terenie.

Kącik techniczny

Jak odświeżyć stary papier fotograficzny

Brak surowca, jaki obecnie odczuwamy na każdym kroku i w każdej gałęzi przemysłu, każe nam myśleć o środkach zaradczych względnie zastępczych, które powstałą lukę zdołają tymczasowo uzupełnić. Szczególnie w dziedzinie fotografii, zarówno u amatorów jak i zawodowców, można zaobserwować wielki niedostatek materiału potrzebnego do pracy. I minie jeszcze dłuższy okres, na razie musimy zadowolić się resztkami zapasów, jakie spotykamy w handlu. Ale nigdy nie mamy pewności, czy papier wzgl. film kupiony na wolnym rynku jest jeszcze dostatecznie świeży, by mógł nam dać beznaganne powiększenie czy kopię. Często po kupieniu paczki papieru przekonujemy się, acz dopiero w ciemni, że papier jest już stary, szarzeje w wywoływaczu i mimo najszczerszych chęci nie możemy nic dobrego z niego wydostać.

Jak temu zaradzić i czy w ogóle można temu zaradzić? Owszem. Odświeżenie papieru, czyli tzw. regeneracja zdolności jego pracy jest możliwa i obecnie bardzo pożądana. Każdy z nas może tego dokonać bez wielkich trudności i we własnym zakresie.

W emulsji fotograficznej, leżącej bezużytecznie przez dłuższy czas, powstaje niepożądane zmętnienie i zanieczyszczenie, będące wynikiem utworzenia się w warstwie światłoczułej drobnego ziarna srebrowego. Nasza operacja chemiczna polega na przeistoczeniu owego ziarna za pomocą środków utleniających w towarzystwie soli chlorowców ponownie w bromek wzgl. chlorek srebra, co w rezultacie daje nam świeżą emulsję.

W tym celu zestawiamy kąpiel złożoną z

dwuchromianu potasu	25 g
bromku potasu	15 g
wody	500 ccm

Papier kąpiemy w powyższej kąpieli przez 2—5 minut, zależnie od jego powierzchni. Papier gładki z połyskiem wymaga dłuższego kąpania, niż o powierzchni matowej. Po wykąpaniu dokładnie płuczemy. Jeżeli chcemy czułość papieru wzmożyć i emulsję jeszcze bardziej wyklarować, wkładamy jeszcze raz do nast. kąpieli:

amoniak	40 ccm
bromek potasu	20 g
woda	100 ccm

płuczemy kilka minut i suszymy.

Zamiast używania nieco drogiej soli bromowej możemy stosować z tak samo dobrym wynikiem tańszego chlorku sodu (zwykła sól kuchenna). Szczególnie dobre wyniki otrzymamy tu przy papierach portretowych. Zaznaczyć jednak należy, że po kąpieli z chlorkiem sodu, nie wolno następnie przechodzić do kąpieli amoniakalnej.

Równo dobre wyniki u papierów jak i mniej czułych negatywów daje recepta zawierająca w swoim składzie fenilenodwuaminę:

p-fenilenodwuamina	0,3 g
bromek potasu	10,0 g
kwas octowy	5,0 ccm
woda	800,0 ccm

Powyższy roztwór szybko rozkłada się i dlatego należy go przed każdym użyciem na nowo zestawić.

Istnieje jeszcze kilka metod, jednak mniej pewnych i nie dających tak dobrych wyników. Wyżej omówione metody mogę polecić każdemu, gdyż stosowałem je niejednokrotnie, nigdy nie doznając zawodu.

Zbygniew Wyszomirski

Sprawy Filmu

MIECZYSŁAW SZUBA

MUZYKA W FILMIE

Ojciec kinematografii, Lumière, konstruując wynalazek kinematografu nigdy nie przypuszczał, że jego martwa taśma potrafi dać tyle efektów dźwiękowych. Nie przypuszczał także, że w tę taśmę inni ludzie wtłoczą najcudniejsze dźwięki, które dadzą widzowi siedzącemu w kinie wiele przeżyć duchowych.

Już w pierwszym filmie dźwiękowym, muzycznym, Al Jolson śpiewał piosenki, które zdobywają sobie popularność nie tylko w Ameryce, ale i na całym świecie. Później było wiele prób w tym kierunku, ale żaden film nie był w 100% filmem muzycznym.

Producenci wszystkich krajów wpadli na pomysł angażowania słynnych śpiewaków, aby w ten sposób rozszerzyć ramy filmu muzycznego. Eksperyment ten okazał się bardzo niefortunny, gdyż przeważnie filmy te były wykonane według jednego szablonu. Głównym zadaniem tych filmów było wykorzystanie walorów śpiewaka, treść zaś schodziła na plan drugi. Wiele na ten temat już napisano i dyskutowano. Mimo silnych starań nawet filmy Beniamina Gigli pozostawiają wiele do życzenia. Producenci spostrzegli, że nie wystarczą walory śpiewaka, piękne piosenki czy wspaniałe dekoracje.

To też miłą niespodzianką dla wszystkich miłośników muzyki był film pt. „Ich stu i ona jedna", gdzie główną rolę gra MUZYKA. Sukces ten osiągnął wiedeński producent filmowy, Leo Pasternak, z udziałem światowej sławy dyrygenta Leopolda Stokowskiego. Do sukcesu przyczyniła się poza Stokowskim młoda utalentowana śpiewaczka, Deanna Durbin, zwana kanadyskim słowikiem. Najwspanialszą sceną tego filmu jest wykonanie II rapsodii węgierskiej Liszta. Powiązanie obrazu z muzyką w tej scenie jest prawdziwym arcydziełem kinematografii. Odtąd już rzadko było nam dane widzieć film o podobnych walorach muzycznych.

Wytwórnie amerykańskie doskonale orientują się w guście publiczności, która ma dość widoku pożogi wojennej i okropności, i dlatego sygnalizują że 65% filmów wykonanych w bieżącym sezonie będzie filmami muzycznymi.

Warto i u nas po Majdankach i procesach zbrodniarzy wojennych nakręcić dobry film muzyczny. Fachowców nam w tej dziedzinie nie brak, szczególnie kompozytorów o sławie

światowej. Sukcesy Palestra, Małcurzyńskiego i in. na ostatnim festiwalu muzycznym w Londynie dają nam asumpt do tego, by przez film polski muzykę polską spopularyzować na całym świecie.

Bogactwo naszych motywów ludowych, połączone z przepięknym folklorem, z zastosowaniem odpowiedniej fabuły — daje nam nieograniczone wprost możliwości...

TOMY

WOJNA W TEMATYCE FILMOWEJ

Pierwsze tematy wojenne, utrwalone na taśmie filmowej, pochodzą jeszcze z czasów pierwszej wojny światowej. Na ekranach całego świata oglądano przeważnie fragmenty bitw na polach walki we Francji i na morzu, produkcji przeważnie niemieckiej, angielskiej i francuskiej. Były to jednak tylko fragmenty, z których stworzono pierwszą w swoim rodzaju kronikę filmową. Filmów o tematach wojennych z powiązaną akcją prawie nie było. Dopiero okres powojenny dał nam kilka obrazów, powiązanych z akcją przez scenariusz filmowy.

Prymat w produkcji filmów na tematy wojenne dzierżyła Ameryka. Miliony metrów taśmy przesunęły się przed naszymi oczyma. Oglądaliśmy szereg filmów obrazujących nam przeżycia wojenne na całym niemal świecie. Największą bodaj popularnością cieszyły się filmy lotnicze i morskie.

(Dalszy ciąg artykułu w nr 3).

Nowiny Filmowe

Podczas wojny amerykańskie wytwórnie filmowe były pod kontrolą państwa i kręciły tylko filmy propagandowe na zamówienie rządu. Wraz z zakończeniem działań wojennych wytwórnie zostały reprywatyzowane i każda z nich zapowiada na sezon 1946/47 kilka nowych filmów, których koszt wyniesie około miliona dolarów za 1 film! Wśród produkcji wojennej wyróżniły się filmy: „Ślad na śniegu" z George Brentem i Heddy Lamarr, „Oczy Irlandzkie" oraz „Piosenka i Bułki" z naszą dobrą znajomą sprzed wojny Deanną Durbin.

Dwieście filmów amerykańskich z wkopiowanymi polskimi napisami czeka na eksploatację. Jak dotąd „Filmowi Polskiemu" nie udało się tych filmów sprowadzić do Polski.

We Włoszech po za filmami amerykańskimi ujrzały ekran 3 nowe filmy włoskie powojennej produkcji, ciesząc się ogromnym powodzeniem.

Walt Disney, słynny twórca filmów rysunkowych nie próżnował podczas wojny i obecnie na ekranach amerykańskich wyświetlają jego najnowszy film „Śpiewający wieloryb", w którym technika kolorów i udźwiękowienia przewyższa podobno wszystkie dotychczasowe filmy Disneya.

Na ekranach czeskich ukazują się ostatnie nowości filmowe produkcji niemieckiej, udźwiękowione w języku czeskim metodą dubbingu. Fakt ten tłumaczyć sobie należy trudnościami produkcyjnymi filmu rodzimego.

(KT) Ogłoszona w pismach fachowych oficjalna statystyka wykazuje, że obecnie we Francji czynnych jest ponad 2 tysiące kin, wyświetlających filmy wąskotaśmowe. Większość tych kin — to kina stałe o charakterze teatru filmowego. Takich placówek w samym tylko Paryżu jest 660.

Większość projektorów w tych kinach była nastawiona na wyświetlanie filmów w formacie 17,5 m/m, jednak ostatnio prawie wszystkie przestawiono na film 16 m/m. Kina jak i wypożyczalnie filmów wąskotaśmowych są wyłącznie w rękach firm prywatnych. (m. sz.)

Jak dowiadujemy się, członkowie nasi Mieczysław Szuba oraz Ludomir Budziński pracują od dłuższego czasu nad udźwiękowieniem filmu 16 mm. Możemy podzielić się wiadomością, iż pierwsze próby wypadły korzystnie, wobec czego wspomniani członkowie przystępują do realizacji pierwszego średniometrażowego filmu dźwiękowego. Podział pracy został tak zrealizowany, że techniczną stronę nagrania opracowuje kol. Szuba a wywołanie i kopiowania przeprowadza kol. Budziński. System nagrania wyróżnia się o tyle, że zachodzi tu wypadek zupełnie nowego sposobu utrwalenia dźwięków: na brzegu taśmy nagrywa się podwójne drgania dźwiękowe — osobno dla tonów niskich, osobno zaś dla tonów wysokich. Może tu być też stosowany system odrębnego nagrania np. mowy oraz efektów dźwiękowych dodatkowych. Stosuje się w tym celu dwa mikrofony oraz dwa przynależne wzmacniacze. Efekt końcowy uzyskuje się lepszy od dotychczasowych sposobów, co wymaga jednak większej uwagi operatora dźwiękowego oraz montażysty. Wprowadzony ostatnio w Ameryce system potrójnego nagrywania na taśmie 50 mm okazuje się tym samym możliwy również i na taśmie 16 mm, wymaga tylko dalszego, jeszcze precyzyjniejszego opracowania. Dowiedzieliśmy się również, że aparatura do nagrywania została przez wspomnianych kolegów specjalnie do tego celu przystosowana. (m. s.)

Od Redakcji i Administracji

Za liczne gratulacje z powodu ukazania się pierwszego numeru „Świata Fotografii" — składamy na tej drodze serdeczne podziękowanie.

Jesteśmy jeszcze w posiadaniu niewielkiej ilości egzemplarzy numeru pierwszego; na życzenie wysyłamy je za zaliczką pocztową.

Przy sposobności wyjaśniamy, iż opóźnione ukazanie się drugiego numeru naszego pisma spowodowane zostało trudnościami w rozprowadzeniu. W związku z tym apelujemy do wszystkich zainteresowanych, by zechcieli wskazać nam adresy firm fotograficznych, które zamierzają nasze pismo rozsprzedawać. Przyspieszy to rozsprzedaż numeru i umożliwi punktualne ukazywanie się numerów następnych. Jeśli w danej miejscowości firma fotograficzna nie istnieje a istnieje zapotrzebowanie, natenczas proponujemy zorganizowanie grupy zainteresowanych i wskazania nam prywatnego adresu, pod który prześlemy za zaliczeniem pocztowym zamówioną ilość egzemplarzy.

Zrzeszeniom, firmom fotograficznym wzgl. księgarniom udzielamy 15% rabatu.

Oczekujemy na artykuły fotografików z terenu całej Polski.

Sprostowanie.

W nr 1, str. 16, kolumna I, wiersz 5, przez przeoczenie, niewłaściwie brzmi nazwisko prof. Jana Bułhaka (podane jako Buhak), za co Drogiego Profesora przepraszamy.

WYDAWCA: Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu. REDAKTOR NACZELNY: Marian Schulz. ZASTĘPCA I KIEROWNIK NAUKOWY: Mgr. Zygmunt Obrąpalski. KOLEGIUM REDAKCYJNE: Prof. Stefan Poradowski, inż. Jerzy Strumiński, Zenon Maksymowicz, Eugeniusz Kitzmann. Korekta literacka: Mgr Eugeniusz Aniszczenko. Adres Redakcji: Urząd Wojewódzki Poznański — Wydział Kultury i Sztuki, Referat Fotografiki. ADMINISTRACJA: Włodzimierz Nowakowski — Poznań, u. Dominikańska 2 m. 3, tel. 38-37, w godz. 15—18. Nakład: 200 egz. Druk oraz ilustracje wykonała: Druk. św. Wojciecha w Poznaniu. Redakcja nie zwraca nadesłanych rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się ryczałtem. Wszelką korespondencję należy kierować pod adresem Admin. Konto PKO V-1188. Cena ogłoszeń: Cała strona = 5000,— zł; 1/2 strony = 3000,— zł; 1/4 strony = 2000,— zł. Cena egzemplarza: 100,— zł. K - 20417